Aproximaciones teóricas a la Danza



Carlos Eduardo Sanabria Bohórquez
Sheyla Lisseth Yurivilca Aguilar
(Edición académica y compilación)

Aproximaciones teóricas a la Danza



Carlos Eduardo Sanabria Bohórquez
Sheyla Lisseth Yurivilca Aguilar
(Edición académica y compilación)

RED DE INVESTIGACIÓN CUERPO DANZA MOVIMIENTO

- Grupo de investigación "Hacia una cartografía del cuerpo en el arte contemporáneo", del Departamento de Humanidades, de la Universidad Jorge Tadeo Lozano.
- Grupo del Proyecto de Investigación "Derechos Culturales a partir de la Danza: Construcción de Política Pública Cultural en el Distrito", Grupo de Investigación "Conflictos, géneros y territorios", Facultad de Sociología, Universidad Santo Tomás.
- Grupo de investigación de la Licenciatura de Artes Escénicas, de la Facultad de Bellas Artes, Universidad Pedagógica de Colombia.
- Grupo de Investigación de MASSDANZA, Observatorio de Danza - Fundación Integrando Fronteras.
- Grupo de Investigación y Creación en Artes Escénicas, del Departamento de Artes Escénicas, Pontificia Universidad Javeriana.
- Semillero de Investigación, Programa de Danza, CENDA.
- Semillero de Investigación, Programa de Artes Escénicas, Universidad Antonio Nariño.

Aproximaciones teóricas a la danza / Compiladores Carlos Eduardo Sanabria Bohórquez y Sheyla Lisseth Yurivilca Aguilar ; prólogo Raúl Parra Gaitán ; Carlos Eduardo Sanabria Bohórquez [y otros doce] - Bogotá : IDARTES ; Fundación Integrando Fronteras, 2019.
127 páginas : ilustraciones, fotografías ; 30x30cm.

ISBN 9789585235007

1. Danza - Investigaciones. 2. Danza - Teorías. 3. Filosofía del arte. 4. Danza - Antropología. 5. Estética. I. Sanabria Bohórquez, Carlos Eduardo. II. Yurivilca Aguilar, Sheyla Lisseth. III. Ceballos Flórez, Andrea. IV. Leguizamón Adames, Ángela Rocío. V. De la Rosa Solano, Laura. VI. Varón, Diana Carolina. VII. Sánchez Arismendi, Aidaluz. VIII. Sáenz Gutiérrez, Gloria Stella. IX. Congote Posada, Juliana. X. Echeverri Ochoa, Liliana. XI. Pita Gaona, Paola Victoria. XII. Juárez Flores, Patricio. XIII. Sánchez Aguilar, Rebeca. XIV. Parra Gaitán, Raúl, prologuista. XV. Tít.

CDD792.8

Editor académico - Carlos Eduardo Sanabria Bohórquez
Compiladora - Sheyla Yurivilca Aguilar
Prólogo - Raúl Parra Gaitán
Diagramación - Diana Ariza
Portada Referencia - Cindy Paola Rodríguez
Fotógrafo - Juan Fernando Riobó

Documentos evaluados por pares ciegos.

Fundación Integrando Fronteras
Cra 54 # 64 A - 45 T 7 Of. 303 | PBX: (571) 3931361

Primera edición: 2019
Editado en Colombia - Edited in Colombia

TABLA DE CONTENIDO

AGRADECIMIENTOS

Aproximaciones teóricas a la danza es producto de un trabajo investigativo conjunto que permite la circulación del conocimiento producido por distintos actores involucrados en el campo de la danza en el país. Para la Red de Investigación Cuerpo Danza Movimiento, esta publicación es un logro investigativo colectivo que ofrece una visión del conjunto de esfuerzos y perspectivas actuales sobre la danza en Colombia y en otras latitudes en donde este arte se ha ido convirtiendo en un objeto de estudio específico.

La Red de Investigación Cuerpo Danza Movimiento agradece inmensamente las contribuciones de todas y todos los investigadores, así como a las instituciones que han apoyado sus procesos de indagación; así mismo, agradece a la Gerencia de Danza del Instituto Distrital de las Artes - IDARTES, y a la Fundación Integrando Fronteras, el apoyo que han brindado a los organizadores y realizadores del Congreso Nacional de Investigación en Danza y, en particular, a la producción de este libro.

Finalmente, la Red de Investigación agradece a los pares evaluadores del material original, quienes contribuyeron con sus observaciones y críticas a cualificar y validar este documento como una publicación académica que se orienta en la dirección de productos de investigación relevantes en el campo de la producción académica en danza.

Sheyla Yurivilca Aguilar
Coordinadora Ejecutiva
Red de Investigación Cuerpo Danza Movimiento

PRÓLOGO

Variaciones dancísticas: composiciones escriturales sobre el diverso mundo de la danza

Raúl Parra Gaitán

Las investigaciones sobre la danza colombiana son cada vez más numerosas, diferentes estudios universitarios de pregrado y de posgrado como la antropología, la historia, la filosofía, la sociología, entre otras, y últimamente programas de arte escénicas y/o en danza en todo el país, hacen importantes y constantemente aportes a la reflexión y la construcción de conocimiento sobre este arte.

Pero, todos los textos de investigación, resultantes de estas y otras investigaciones, quedarían olvidados en los anaqueles de las bibliotecas, sin la posibilidad de ser circulados, compartidos y escuchados tanto por los pares de la danza, como por la comunidad en general si no existieran espacios para su difusión. La aparición en nuestro medio del Congreso Nacional de Investigación en Danza (CNID), ha sido la oportunidad de hacernos escuchar como intérpretes, creadores, productores, maestros, hacedores y cultores de todas las formas de danza en nuestro país. Sin olvidar los esfuerzos que en anteriores oportunidades fueron liderados por el Ministerio de Cultura y el IDCT hoy IDARTES, y que nos dejaron un buen número de publicaciones y de encuentros (La danza se lee, el encuentro de investigación de la filarmónica y las becas de investigación, entre otros).

Aunque ya parece lejano, recuerdo con una sonrisa el día en que, en el *Encuentro Nacional de Creación, Identidades y Educación* (2011) realizado en Medellín, una señora del patronato nos proponía que, como la gente de la danza no podíamos, ni sabíamos escribir, ni menos investigar, debíamos recurrir al Caro y Cuervo para que la memoria de la danza fuera escrita. Sin negar la instantánea rabia y la polémica que produjo esta atrevida aseveración, ésta fue la semilla que nos condujo a algunos en la construcción de una propuesta y luego la realización de lo que conocemos como el Congreso Nacional (ahora internacional) de Investigación en Danza. No estábamos errados, luego de cuatro encuentros los resultados son importantes, los cultores y creadores de la danza tenemos mucho que decir, bailando, creando, investigando y escribiendo sobre nuestro amplio y elocuente quehacer. Sea entonces, una ocasión para celebrar, la publicación de este libro que parte del Congreso (CNID).

El presente es una compilación de documentos académicos que tuvieron una ponencia en el IV CNID que, desde miradas de la antropología, la filosofía, la sociología y los medios virtuales, aportan a las múltiples formas expresivas con que cuentan las diferentes expresiones dancísticas. En su mayoría los textos son producto de investigaciones realizadas para optar a títulos universitarios (maestría y doctorados), que en una rica y variada producción dejan ver, no solamente la diversidad de caminos a investigar sobre las danzas, si no que los múltiples pensamientos de y sobre las danzas hacen, a las otras ciencias, valiosas propuestas sobre variadas y diferentes formas para aproximarse a la danza, en diálogo con las ciencias sociales.

Esta conversación con las otras ciencias del conocimiento se ve reflejada en los textos sobre la relación danza y filosofía, de Carlos Eduardo Sanabría (Universidad Jorge Tadeo Lozano); la relación danza y antropología, de Andrea Ceballos Flórez, sobre la danza contemporánea como campo de investigación de la antropología (Pontificia Universidad Javeriana); el de Ángela R. Leguizamón A., sobre un estudio etnográfico de la salsa en Bogotá (Universidad Nacional, Universidad Distrital FJC); y el de Laura de la Rosa, Diana C. Varón y Aidaluz Sánchez A., estudio sobre la política cultural y la participación del sector en la políticas distritales (Universidad Santo Tomás). Sobre estudios historiográficos, Juliana Congote se centra en los procesos editoriales y la consolidación de las comunidades de interpretación de la danza contemporánea en el país (Universidad de Antioquia); y en estudios sociales Liliana Echeverri O., sobre la relación del baile social con los espacios sociales que aparecen en Manrique, Medellín (Universidad Andina Simón Bolívar, Ecuador) y la ponencia de Patricio Juárez F., sobre la práctica artística de la danza y su relevancia como fenómeno sociocultural (Universidad Autónoma de Nuevo León, México); igualmente encontramos sobre filosofía el texto propuesto por Paola V. Pita Gaona, quien analiza la teoría de la acción poética y la danza en Paul Valery (Pontificia Universidad Javeriana); y sobre medios interactivos de Gloria S. Sáenz, en la exploración investigativa realizada en la Escuela tecnológica del Instituto Técnico Central, sobre la utilización del Smartphone (como videocámara) para la producción discursiva, creando nuevas aproximaciones al mundo (Escuela Tecnológica



ITC) y finalmente, el texto de Rebeca Sánchez A., sobre la transformación en la creación, la contemplación y la participación, de la experiencia dancística cuando son utilizados recursos tecnológicos (UNAM, México).

La invitación es a disfrutar de la lectura de estos resultados de investigación sobre las experiencias corporales, creativas, de construcción de pensamiento y de imaginarios, que todas y cada una de estas propuestas nos presentan de forma particular.



Algunos esbozos sobre el modo de ser de la obra performática[1]

Carlos Eduardo Sanabria Bohórquez
Departamento de Humanidades
Universidad Jorge Tadeo Lozano
carlos.sanabria@utadeo.edu.co

...¿por qué esas obras no están ya en condiciones de fundar ellas mismas
el lugar al que pertenecen?... La pregunta [...] concierne
a la determinación histórica del arte como tal,
esto es, del pensar y el poetizar...
Martin Heidegger, "Sobre Igor Stravinsky"

En el diagnóstico de nuestros tiempos,
se debe introducir una dimensión cinética y cenestésica,
ya que sin esta dimensión todo discurso acerca de la modernidad
pasará completamente por alto aquello que en la modernidad es lo más real
Peter Sloterdijk, Eurotaoismus

Los intentos de delimitación que se presentan a continuación, con motivo del arte danzario como forma de obra de arte performática o como instancia de lo performático, atienden a algunos cuestionamientos propuestos a la reflexión sobre el arte, por parte de algunas prácticas y fenómenos artísticos de la década de 1960 y que se relacionan con prácticas de la primera mitad del siglo XX. Son fenómenos artísticos que involucran la espacialidad, la corporeidad y el movimiento de quienes convergen con motivo de los eventos artísticos, y que hacen énfasis en la dimensión procesual de las obras, una dimensión que escasamente tiene presencia en los constructos estéticos dominantes como el kantiano y el hegeliano. Ahora bien, sobre el fondo de la *obra de arte total* del siglo XIX (en las declaraciones estéticas de Richard Wagner y de Friedrich Nietzsche), más recientemente se hacen visibles y tematizables formas de arte multimediático, *happening, performance, body art*, instalación, vídeo arte, arte experimental, además de la dominante y tradicional obra de arte visual y plástica o la del lenguaje poético: en efecto, ya podemos señalar la presencia de la problemática de lo performático en la plástica, en gran parte de la obra de Marcel Duchamp, o en las lecturas de poesía dadaísta, o en las mismas obras efímeras de varios artistas y movimientos de la época.

La naturaleza no sólo del *performance* como un tipo de arte o de obras de arte ya delimitados, sino ante todo de lo *performático* en el arte considerado como acontecimiento o proceso, es una cuestión que cobra gran importancia a partir de los antecedentes mencionados de las dos primeras décadas del siglo XX, y de manera muy explícita en un cuerpo teórico sobre todo en el giro del siglo XX al XXI. Esto no quiere decir que el acontecimiento mismo de lo performático vaya a ser privilegio de prácticas, fenómenos, poéticas y discursos artísticos del último siglo: más bien, se trata de señalar el hecho de que el asunto se vuelve tematizable a partir de unas prácticas tanto creativas como discursivas que tienen lugar justamente en el último siglo, pero que tendrán la pretensión de ser pertinentes para el arte en general.

En lo que sigue, propongo que pensemos algunos rasgos de lo performativo en el arte, teniendo en el horizonte de comprensión algunos casos de obras y eventos artísticos, y desde una aproximación filosófica. Esta aproximación, a diferencia de los estudios de *performance* que tienden a

---

1 El presente texto constituye un resultado parcial de la investigación "Hacia una cartografía del cuerpo en el arte contemporáneo", de la que el autor es su investigador principal. Esta investigación está adscrita al grupo de investigación "Estética e historia del arte en Colombia y Latinoamérica", del Departamento de Humanidades, de la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, y es financiada por esta misma institución.



coincidir en partir de las consideraciones teóricas e históricas y de las definiciones sobre el tema desde antecedentes como Max Herrmann y Jerzy Grotowski, y de artistas como Alan Kaprow, Herrmann Nitsch, Joseph Beuys, John Cage y Marina Abramović, se propone desde[3] la filosofía, particularmente desde la fenomenología y la hermenéutica.[2]

*

Para pensar la proveniencia histórico–filosófica de la cuestión acerca de lo performático en la filosofía del arte, quizá sea necesario revisitar el problema de la superación de la estética,[4] que adquiere una formulación decidida y nítida en el primer curso que dictara Martin Heidegger sobre Nietzsche, en el semestre de invierno de 1936–1937, publicado con el título "La voluntad de poder como arte". Dice Heidegger:

> En las últimas décadas se oye con frecuencia la queja de que innumerables consideraciones e investigaciones estéticas que se hacen sobre el arte y lo bello no sirven para nada y no proporcionan ninguna ayuda para acceder al arte y mucho menos para la creación y para una segura educación artística. Esto es indudablemente cierto, y vale especialmente para lo que hoy circula aún con el nombre de "estética". No debemos, sin embargo, tomar de lo actual los criterios para juzgar la estética y su relación con el arte; pues, en verdad, el hecho de que una época esté presa de una estética y el modo en que lo esté, el hecho de que tenga una actitud estética hacia el arte y el modo en que la tenga, es decisivo para la manera en la que en esa época el arte configure la historia, o bien deje de hacerlo (Heidegger, 2000, pág. 84, § 13. "Seis desarrollos básicos de la historia de la estética").[5]

La afirmación de Heidegger hace el señalamiento de que la nuestra (Aunque está hablando en 1936-1937, podríamos hacer nuestro este señalamiento) es una época que tiene la expectativa (por supuesto, defraudada) de que la ciencia de la estética nos proporcione las vías de acceso al arte, las indicaciones para su creación, y las claves para la educación artística del ser humano. Un año más tarde, en "La época de la imagen del mundo" (1938), Heidegger formulará, como uno de los rasgos o fenómenos esenciales de la época moderna, el ingreso del arte en el horizonte de la estética. Finalmente, otro de los elementos de la estética moderna objeto de crítica del pensamiento sobre el arte en Heidegger y que hunde sus raíces en[6] su relación pensante con Nietzsche es la separación teórica de los territorios artísticos:

> Estamos desgraciadamente acostumbrados a disfrutar de las artes por separado: son absurdas las galerías de arte y las salas de conciertos. *Las artes absolutas* son un triste vicio moderno. Todo se desmiembra. No hay organizaciones que se preocupen de las artes como arte, es decir, del campo en el que las artes se unifican (Nietzsche, 2007, pág. 72, fragmento 1[45]).

Es importante destacar en la crítica a las artes y a la ciencia estética un sentido "originario" de la relación entre las artes, no en un tiempo remoto, original y modélico, sino en un proyecto estético y artístico que se anunciaba en su tiempo como una especie de recuperación de un sentido histórico profundo del arte, en contraposición a una cultura del disfrute calmante de nervios de las artes individuales y de los objetos convertidos en mercancías de las colecciones, las galerías y los museos.

---

2 Cfr. Fischer Lichte, 2008, pp. 161 y ss.: "The performance as event"; Fischer-Lichte, 2014, particularmente "The concept of theatre", "The history of the discipline" y "The concept of performance"; y Fischer-Lichte, 2011, "Fundamentos para una estética de lo performativo" y "Aclaración de conceptos".

3 Al referirse a la proveniencia de los estudios de teatro actualmente denominados teatrología, Fischer-Lichte obviamente es más puntual y rigurosa. Menciona otros antecedentes como Berthold Lizmann en Bonn, Albert Köster en Leipzig, Hugo Dinger en Jena, Arthur Kutscher en Múnich, Julius Petersen en Fráncfort, Eugen Wolff en Kiel y Carl Niessen en Colonia. Los alcances de esta pequeña contribución no alcanzan aquí a este tipo de indagación y detalle (Cfr. Fischer-Lichte, 2014-2015).

4 Para una consideración detallada de esta cuestión, véanse Iain D. Thomson, *Heidegger, Art, and Postmodernity*, Cambridge University Press, Nueva York, 2011; Babette E. Babich, "Towards a Post-Modern Hermeneutic Ontology of Art: Nietzschean Style and Heideggerian Truth", en Phenomenology and Aesthetics, Volumen 32 de la serie *Analecta Husserliana*, pp 195-209, 1991; Crowell, S., "Phenomenology and Aesthetics; or, Why Art Matters," en Joseph Parry (ed.), *Phenomenology and the Visual Arts*, Routledge, Londres, 2010; Robert Bernasconi, "Heidegger's Displacement of the Concept of Art," en M. Kelly (ed.), *Encyclopedia of Aesthetics*, vol. 2., Oxford University Press, Oxford, 1998; Karsten Harries, "Heidegger's Confrontation with Aesthetics," en M. Kelly (ed.), *Encyclopedia of Aesthetics*, vol. 2, Oxford: Oxford University Press, 1998; y Karsten Harries, *Art Matters: A Critical Commentary on Heidegger's "The Origin of the Work of Art"*, Springer, Dordrecht, 2009.

5 Aunque he utilizado como referente y guía la edición de Heidegger, 2000, la traducción es mía a partir de la confrontación de esta edición con la edición canónica y con la traducción al inglés de David Farrel Krell (Heidegger, 1996).

6 "Un tercer fenómeno de igual rango en la época moderna es el proceso que introduce al arte en el horizonte de la estética. Esto significa que la obra de arte se convierte en objeto de la vivencia y, en consecuencia, el arte pasa por ser expresión de la vida del hombre". Martin Heidegger, Caminos de bosque, Alianza Editorial, Madrid, 1996, pp. 75-76.

Con lo anterior, quisiera también recuperar para la idea de una filosofía de lo performático en el arte, el afianzamiento, en el siglo XIX, de un pensamiento de lo escénico y de lo procesual en el arte, que ayudará a consolidar lo que actualmente llamamos "estudios de performance" *(performance studies)*[7] y a delimitar y dar lugar a la consideración histórica, crítica y estética de las artes en ellos involucrados. Lo que destaca esta preocupación filosófica, paralela o contemporánea de una serie de transformaciones que suceden en la historia efectiva de las artes, de los artistas y de los circuitos artísticos, es la necesidad de plantear la pregunta por el modo de ser de este tipo de configuración artística y de obras de arte, primeramente por una presunta inadecuación de sistemas o consideraciones anteriores del arte, que han hecho marcado énfasis en la dimensión objetual de las obras, así como en el privilegio del sentido artístico en la presencia misma de las obras.

Ahora bien, la manera como presupongo "lo performático" tiene que ver con los fenómenos artísticos de los que me he ocupado en los últimos años, íntimamente cercanos al arte danzario, así como a la manera como en nuestro contexto académico y cultural tales fenómenos sólo muy recientemente han obtenido algo así como carta de ciudadanía en los circuitos del arte y de la cultura. Parecería como si nuestra tradición teórica, particularmente estética e histórica, haya sido miope a este tipo de fenómenos o por lo menos insensible al aspecto y al problema de lo performativo en las artes escénicas en general. Sólo a manera de señalamiento, hay que reconocer cómo, desde las tradiciones europea y norteamericana, de las que nuestras disciplinas de la filosofía y la historia del arte son fuertemente subsidiarias, los objetos de estudio privilegiados han provenido de los campos de las artes plásticas y visuales, eventualmente de la arquitectura. De manera muy restringida (aunque obviamente siempre hay excepciones ilustres que no quiero borrar de un golpe aquí), la música, la danza, las artes escénicas, el *performance* parecen haber animado una reflexión sistemática en la academia.

Sin pretender recoger todos los hilos que permiten dar cuenta del rastreo y seguimiento de esta tradición centrada en las artes visuales y olvidadiza de lo performático (por ejemplo, de la danza), quisiera recordar dos vertientes en la historia del pensamiento, indicadores de esta situación, y que eventualmente pueden ayudar a dar cuenta de algunos límites en las disciplinas y en la experiencia misma de las artes mencionadas. Por un lado, es importante retornar a Hegel y al orden de las artes en su sistema estético, toda vez que, como último sistema en sentido propio de la estética metafísica de Occidente, sigue ejerciendo su influencia y determinación sobre el pensamiento del arte del siglo XX; igualmente, el sistema de las artes individuales hegeliano en gran medida sigue determinando el desarrollo histórico de las mismas, incluso para la disciplina de la historia del arte, y su sentido y valoración parece haber determinado la historia individual. Por otro lado, para tratar de, por lo menos, ofrecer un ejemplo de la lectura de las artes individuales en nuestro contexto, particularmente de las artes escénicas, quisiera sólo mencionar un pronunciamiento que puede ser indicador de tal valoración y de los presupuestos o prejuicios al uso, para adquirir elementos de juicio futuro en la comprensión de la historia y la filosofía de lo performático en Colombia.

Ahora quisiera referirme, así sea de pasada, a algunos rasgos de su configuración como objeto de una indagación teórica específica y delimitada. En los contextos europeo y norteamericano, obviamente con especificidades muy destacadas, en términos generales las historias y las teorías de la danza son de reciente data: acaso las primeras historias de la danza, así como su ingreso a la consideración estética, datan de hace medio siglo, aproximadamente. Pero además del cálculo historiográfico, lo que se presenta aquí es un problema ontológico, en el sentido de la dificultad histórica y filosófica para configurar un peculiar objeto de estudio de manera justificada y en rigor. No quiere decir esto que en referentes o inflexiones como la Ilustración, tal manifestación artística no haya sido considerada: de hecho, existen varios tratados, incluso de más vieja data,

7 Como práctica artística que involucraba grandes debates estéticos e históricos, y como campo académico de indagación, las artes performáticas, por un lado, y los estudios de performance (o performance studies), por el otro, han tenido un notable lugar en la tradición norteamericana desde la década de 1960 y desde las décadas de 1970 y 1980, respectivamente. Mucho más recientemente, en el contexto europeo, los programas en estudios escénicos o teatrales han ido ganando presencia desde la perspectiva continental, a través de figuras como Erika Fischer-Lichte (del Institut für Theaterwissenschaft, en la Universidad Libre de Berlín). En estos contextos, los programas de estudios de performance han surgido principalmente de esfuerzos multidisciplinarios en escuelas de artes escénicas, en equipos de investigadores y teóricos del teatro, de la danza, musicólogos, folcloristas y antropólogos, principalmente. Todo un estudio de los avatares de la configuración de este campo académico sería necesaria para dar cuenta de las especificidades de programas, escuelas y aproximaciones; aunque de ninguna manera pretendo ni siquiera rozar aquí esa historia, sí quiero mencionarla para justificar algunas referencias someras que quiero mencionar aquí sobre algunos puntales históricos necesarios para empezar a mapear una historia similar en nuestro contexto.

y su presencia en las artes visuales no es despreciable y no pasó inadvertida. Lo interesante, para nuestra consideración, es que para la estética y para la historia del arte, tal arte y tal tema u objeto ha ofrecido muy poco interés, hasta el punto de que, sin mucho temor a equivocarnos, podríamos afirmar que al punto no existe en Colombia algo así como una mirada histórica de la danza, y a nivel teórico contamos con una gran dispersión de fragmentos, situación que se repite para las artes escénicas y performáticas en general. Rastrear las causas de tal situación es un esfuerzo de largo aliento, y pueden ofrecerse en un amplio y complejo abanico de elementos históricos, ideológicos y culturales.

Sondra Horton Fraleigh (1987) ha destacado, durante los últimos 30 años, la importancia que han tenido en la estética del cuerpo vivido y del movimiento, pensadores como Hegel, Nietzsche y Merleau–Ponty, así como la fenomenología y el llamado existencialismo de la primera mitad del siglo XX. Ahora bien, es importante destacar que el silencio histórico–artístico sobre la danza, así como sobre otras artes escénicas, en parte se relaciona con otro silencio, el silencio sobre el cuerpo, no desde una perspectiva fisiológica, sino como cuerpo propio o cuerpo vivido (nociones que serán desarrolladas plena, clara y principalmente en la primera mitad del siglo XX, particularmente desde la fenomenología y el existencialismo). Además, como ha señalado Francis Sparshott, parte importante de la respuesta al enigma acerca de la ausencia de la danza en el discurso filosófico y estético tiene que ver con la preponderancia de la que goza, hasta cierto momento y en algunos contextos, el sistema estético hegeliano, e incluso con el conocimiento histórico y cultural situado que tenía Hegel de las artes. Dice Sparshott:

> ...la arquitectura, del tipo apropiado y simbólico, dominaba las civilizaciones tempranas de Egipto e India; la escultura era hecha (desde Winckelmann) siguiendo el modelo de la civilización griega. Pero ninguna era civilizada había expresado su orientación característica en el medio de la danza. La danza pertenecía al hombre salvaje y primitivo, cuya expresión carecía de articulación. Como medio de expresión es sub–humano y pre–artístico. Los simios y los pavos reales "danzan". Hasta mucho tiempo después de la muerte de Hegel, tal comportamiento animal ha sido considerado como el ancestro del arte (Sparshott, 1982, pág. 6. La traducción es mía).

La pregunta que se plantea es si las anteriores explicaciones también podrían dar cuenta de la ausencia de la danza en la historia del arte en general, de la ausencia de lo performativo en esa misma historia, y de una ausencia de historias específicas de la danza, de lo escénico, de lo performativo. Acaso seguimos hoy fieles a los postulados de la modernidad estética, y seguimos presuponiendo el juicio de valor sobre la danza y el cuerpo propio de la visión hegeliana, incluso en algunos dudosos recursos de búsqueda de lo originario que pretenden atribuir a la danza una existencia primigenia en el tiempo sobre todas las demás artes, en las búsquedas de su origen tribal y ritual. Con tal recurso estaríamos adhiriendo a una estética hegeliana, en el sentido de restringir la danza a los inicios salvajes y primeros de la infancia de la humanidad, si es que tal punto cero existiese.

Para retornar a nuestro contexto, quisiera hacer mención de un pronunciamiento, ya valiosamente indicado por Cristina Lleras en su investigación Arte, política y crítica, que puede constituirse como una ficha importante en ese rompecabezas que es el papel de la comprensión de las artes, en las primeras décadas del siglo XX en Colombia, como marcador determinante para la configuración de las disciplinas que se ocupan de las artes en nuestra academia, así como de la manera como se configuran en la cultura viva. Se trata de un pronunciamiento de Darío Achury Valenzuela, quien para el momento era el Director de Extensión Cultural y Bellas Artes, del Ministerio de Educación. Dice Achury, en los primeros años de la década de 1940:

> No saben los [críticos] —¡qué van a saberlo!— qué tributos de sacrificios y dolor; cuántas luchas interiores; cuántos combates nocturnos con el ángel, como Jacob; cuántas caídas y cuántos levantamientos, le significan al hombre dar al mundo una criatura de su espíritu, así sea ella la más imperfecta, la más desnuda de gracias y dones naturales, la más humilde e insignificante. Como tampoco saben ellos distinguir entre *el libro y el panfleto, entre la terracota comercial y el mármol ilustre, entre el baile afro–cubano y una danza de Isadora Duncan, entre el "vaudeville" y el teatro de arte, entre la copla villana y la "Jeune Parque", en una palabra, entre la simulada cultura y el saber auténtico* (Achury, 1944, pp. 251–252. Las itálicas son mías).

Me permito destacar con cursivas la contraposición expuesta por Achury como señal justamente de la incapacidad de nuestros críticos para diferenciar la simulada cultura del saber auténtico. Sin temor a extrapolar demasiado las cosas, creo que aquí se enuncia, con lujo de ejemplos, la

contraposición entre la baja cultura —también nombrada a veces como folclor— y la alta cultura. Como señala Lleras, hay aquí un rechazo de la cultura mestiza, popular e incluso autóctona. Pero no es este rechazo o crítica de lo propio lo que quiero destacar. Quiero llamar la atención sobre el dispositivo mismo de la comparación, sobre los términos de la misma, y sobre su compromiso con una ontología de la obra de arte que acaso obtiene su dirección y sentido justamente de la estética metafísica de principios del siglo XIX.

* *

Propongo que realicemos aquí una vuelta principalmente al primer epígrafe de este texto: las obras a las que se refiere Heidegger en la pregunta "¿por qué esas obras no están ya en condiciones de fundar ellas mismas el lugar al que pertenecen?", son *Sinfonía de los Salmos* y el melodrama *Perséfone*, de 1930 y 1934, respectivamente, de Igor Stravinsky, quien también es reconocido por *La consagración de la primavera,* obra musical compuesta para la temporada de 1913 de la compañía de Ballets Rusos de Serguéi Diáguilev, con coreografía original de Vaslav Nijinsky. Llaman la atención las fechas, así como las obras mismas.

Las fechas, en primer lugar, exigen un breve comentario por dos motivos. Por un lado, la afirmación de Heidegger corresponde a una respuesta dada en 1962 a una pregunta sobre el músico Igor Stravinsky, e indica alguna consideración por parte del pensador respecto a cierto tipo de obras, esto es, las obras del acontecimiento, por lo menos para el inicio de la década de 1960. ¿Acaso no es común representarnos a Heidegger como un filósofo que, en sus consideraciones sobre el arte, se limita a los ejemplos conservadores del arte occidental, en cuanto a las obras del *gran arte* y en cuanto a la división más conservadora de los soportes y los géneros: un cuadro de unos zapatos, de Van Gogh, de finales de la década de 1880, y, ya entrado el siglo XX, algunas pinturas de Paul Klee; la poesía, y en particular la de Hölderlin; el templo griego, que seguramente colinda con el estilo clásico de las artes en la Grecia del siglo V a.C.; la escultura griega de *Atenea pensativa*, proveniente de una metopa del estilo clásico severo? Que Heidegger se ocupó del arte de su tiempo, y sobre todo de su segunda mitad, es algo ya ampliamente señalado por varios estudiosos de su filosofía del arte. Pero, ¿Heidegger y la obra de arte performática, por lo menos de la música y la danza?

Volviendo a las aclaraciones sobre las fechas, es necesario señalar, por otro lado, de manera aún más determinante, el hecho de que en ellas se cifra una preocupación del pensador por la pregunta filosófica sobre el modo de ser de la obra de arte, en este caso musical, pero también melodramática (es decir, narrada, cantada, danzada y orquestada), que tiene que ver con la "determinación histórica" de este tipo de obra, no sólo en la cronología o en el cálculo historiográfico, sino en el preguntar acerca de las determinaciones históricas que motivaron a una época y a unas mentes y cuerpos a ocuparse, como artistas y espectadores, de este tipo de obras.

Aquí no se trata tanto de señalar que un filósofo, ocupado con arduas cavilaciones sobre el ser y la configuración técnica de su mundo histórico, sí se haya preocupado, de cualquier manera, por el arte y las obras de arte de su tiempo. Lo importante por destacar, justamente en la profunda correlación que hay entre una obra y su tiempo, es el hecho de que surgieran tales obras, con su peculiaridad de ser obra performática del arte, y que su surgimiento entrara en el horizonte de preocupaciones por el ser, su modo de acontecer en nuestra historia, el modo de la verdad, y en una peculiar configuración técnica del mundo.

Así, adicionalmente es necesario hacer una marcada indicación sobre las obras mismas, particularmente la segunda, *Perséfone*, por tratarse, como ya se ha indicado, de un melodrama, que posteriormente habrá de ser repuesto en escena en coreografías de George Balanchine, Kurt Jooss, Frederick Ashton y Pina Bausch, entre las décadas de 1950 y 1970, e incluso hasta nuestro siglo XXI por parte de bailarines–*performers* como Xavier Le Roy.[8] Y, en esta misma línea se ha mencionado *La consagración de la primavera*, como quien quiere que, por su contigüidad con el caso inmediatamente mencionado antes, se genere una especie de espontánea asociación de sentido que acaso sea más aparente e incluso corpóreamente más cercana para los escénicos: "esas obras" son las que podríamos llamar escénicas, performáticas o de lo performático.

8 Es claro que rastrear no sólo historiográficamente, sino sobre todo estéticamente estos devenires no hace parte de la presente indagación. Abundan los estudios en historia y teoría de la danza que han discutido su lugar central tanto en su estreno, como en las sucesivas versiones, recuperaciones, revisitas, adaptaciones, reapropiaciones, reconstrucciones, reescenificaciones, reposiciones, tergiversaciones.

Lo dicho en el epígrafe fue formulado hace más de 50 años y, sin embargo, parece que la pregunta allí contenida aún nos interpelará y tocará: ¿por qué esas obras no están aún en condiciones de fundar ellas mismas el lugar al que pertenecen? ¿es clara siquiera para nosotros la pregunta, como pregunta que insiste por el carácter situado en la historia de tales obras, y como pregunta estética por el modo de ser de esas obras?

Alguna vez Hans–Georg Gadamer destacaba una de las dimensiones de la historicidad de la obra de arte con un caso defectivo: la obra de arte co–pertenece a su tiempo, en el sentido en que, por ejemplo, la tragedia griega ya no pertenece ni corresponde a la época histórica del cristianismo, no resuena con tal época. En efecto, en un mundo determinado en su diseño y en su designio por la voluntad divina, no hay cabida para la irresoluble acción de la tragedia griega, de la misma manera que ya señalaba Nietzsche, como síntoma espasmódico de la enfermedad mortal de la tragedia y de la cultura griega, el famoso *deus ex machina* de Eurípides. En este mismo sentido, es pertinente plantear tales cuestiones respecto a los avatares de las artes escénicas y performáticas, en nuestro contexto situado, por ejemplo en su forcejeo por entrar a la dignidad de las grandes artes de la disciplina de la historia del arte e incluso de los circuitos del gran arte y de la alta cultura: ¿acaso no han fundado ya o todavía estas artes performáticas el lugar al que pertenecen?

* * *

Recientemente Erika Fischer–Lichte (2008, cfr. Capítulo 6: “The Performance as Event”, pp. 161 y ss), investigadora de historia y estética del performance en la perspectiva continental europea, ha destacado el surgimiento, como lo dice el subtítulo de uno de sus libros, de una nueva estética con motivo del cuestionamiento del estatus de la obra de arte acabada y cerrada sobre sí misma, que puede remontarse al pensamiento estético Dadá, pero que también hunde sus raíces en la estética romántica europea de la positiva valoración modélica del fragmento y de la ruina. Por supuesto, es ya en posturas y declaraciones artísticas puntuales provenientes de artistas de la década de 1960, particularmente del arte minimal y del arte conceptual, con su crítica a la tenencia de la obra y a su mercantilización e ingreso en el circuito objetivante y consumista del museo, que la pregunta por lo performático en el arte vendrá a configurarse de manera articulada y decidida.

En este punto es muy recomendable considerar también la relectura que hace Hans Belting del trabajo escenográfico y del diseño de vestuarios por parte de Picasso, hacia 1917, para los Ballets Rusos de Sergei Diaghilev, en obras como *Parade*, de Jean Cocteau, con música de Erik Satie y coreografía de Léonide Massine (Cfr. Hans Belting, “Sobre el concepto de obra de la modernidad artística”, en Belting, 2011). Dice Belting que este episodio de Picasso con el teatro, que va de 1917 a 1924, “ha permanecido en la penumbra de las investigaciones,… (y) no ha conseguido desprenderse de la óptica de la galería convencional”; y más adelante añade que con *Parade* “se comprometió con otro género, que representaba, más allá de las fronteras entre disciplinas, una mezcla entre musical y performance” (loc. cit. pág. 73). Con esto no sólo Picasso hizo del arte mismo el tema sobre el escenario, sino que cuestionó la frontera entre *high y low culture*, y logró llevar al arte plástico a ser puesto en escena, a entrar en acción “al ser empujado de un lado a otro por los bailarines en movimiento que lo sostenían…” (loc. cit. pág. 74). Acaso al desprenderse del cuadro y de la escultura, la factura artística empieza a adquirir aquí la forma de lo performático. Por supuesto esto es sólo una indicación que el mismo Belting no desarrolla, sino que solo anuncia. En todo caso, resulta inquietante pensar los orígenes o la proveniencia del performance como modo específico del arte del siglo XX en las primeras décadas del siglo XX y no necesariamente en las décadas de 1960 y 1970, como suelen convenir los principales historiadores del arte. Por otra parte, Belting hace visible, con esta indicación, la necesidad de pensar una historia del arte más integral, en el sentido de ver las interacciones y mutuas mediaciones entre las obras plásticas y visuales, por un lado, y las performáticas, por el otro. De hecho en la última década empiezan a verse, en la producción académica, publicaciones sobre la presencia de la danza en la pintura y en la escultura, pero también sobre las cuestiones que llegan a plantear las artes efímeras y del movimiento en las artes visuales y arquitectónicas.

Estos eventos histórico–artísticos llevarán a un profundo cuestionamiento del estatus de la obra de arte misma, y no es casualidad que Heidegger, ya de manera tan temprana como el inicio de “El origen de la obra de arte” (1936), ponga en contigüidad la pregunta por el origen y por la obra de arte, así como su insistencia en el círculo hermenéutico en estas cuestiones. Lo que allí tiene lugar es un cuestionamiento de la obra de arte entendida como autónoma, constante y permanente, y se propone un repensar el “artefacto”, la cosa, a favor del acontecimiento y lo efímero de la obra de arte, de su comprensión y de su evento histórico.

Igualmente, en este momento, se pone en cuestión, para buscar una estructura originaria, la estructura estética tradicional creador–espectador, como una manera de cuestionar la división de sujetos y la división de funciones, esto es, un sujeto artista creador y dador de sentido, y un sujeto espectador receptor del sentido, que a su vez llevan implícito el esquema de producción y de recepción.

En lo que sigue, propongo considerar simplemente algunos referentes posibles que pueden contribuir al planteamiento de la cuestión de una ontología de lo performático —y eventualmente por aquel arte llamado *performance*—, desde una consideración filosófica, particularmente desde la fenomenología y la hermenéutica. En algún momento, David Michael Levin[9] llegó a plantear como respuesta a la pregunta acerca de porqué los filósofos han tenido tan poco que decir sobre la danza como un arte, y cuáles han sido sus motivos, que se trata de un asunto "esencial", es decir, no es un mero olvido o descuido, sino una condición que viene de la filosofía misma y de la cosa misma y de su manera de darse: propone que vale la pena considerar la naturaleza de la disciplina filosófica, en la medida en que quizá una configuración moderna sigue prevaleciendo en la estética. Acaso para rodearse de buenas compañías, es decir, de aquellos pocos que han visto desde la filosofía el potencial pensante del problema de lo performático para una *nueva estética*, quisiera recordar a Maxine Sheets–Johnstone (en Sheets–Johnstone, 1984, particularmente "Phenomenology as a Way of Illuminating Dance", pp. 124–145), quien en su reflexión acerca de los aportes de la fenomenología para pensar la danza, declara como su propósito "hacer más conscientes a los bailarines y a los académicos de la danza, acerca de los beneficios de una perspectiva esclarecida filosóficamente sobre la danza; y hacer más conscientes a los filósofos del arte acerca de los beneficios de una perspectiva arraigada en la práctica/performancia de la danza" (Sheets–Johnstone, 1984, pág. 13).

De manera breve, vale la pena caracterizar esa estética moderna y/o tradicional, a la que Fischer–Lichte contrapone una *nueva estética* (Fischer–Lichte, 2008, pág. 161): la obra de arte junto al artista como creador y genio omnipotente ostentan la posición central de la estética moderna, tanto en el sentido del proceso del artista, como de la experiencia estética con el espectador; por otra parte, la producción de la obra de arte frecuentemente se describe (así sea metafóricamente, pero siempre usando este vocabulario) como creación, en un sentido análogo a la creación del mundo por parte de Dios: así como Dios creó y dio sentido al mundo de manera total, el artista produce la obra; de la misma manera que la verdad divina eterna se encuentra instilada e inscrita en la obra de Dios y sólo se revela a quienes son capaces de leer el libro del mundo, así mismo se da la verdad en la obra del artista, es decir, se "encuentra" en la obra como receptáculo, y sólo el iniciado puede desentrañarla. Este último rasgo se explica y subraya debido al surgimiento del culto al genio artístico a finales del siglo XVIII, que es una configuración, en las artes o en la experiencia estética o del juicio sobre lo bello, del sujeto moderno: así, el artista surge como sujeto autónomo que crea la obra a su vez como objeto autónomo que contiene, encubre o cifra, y agota la verdad.[10]

Si bien éste es un apretado resumen, que como tal torpe y convenientemente pierde de vista el detalle y su devenir histórico–filosófico, nos permite identificar algunos puntales que den algunas referencias para una indagación y un debate acerca de la adecuación o inadecuación de una estética de tal orden para el fenómeno de lo performático en el arte. En efecto, la consideración de lo performático en el arte hace muy patente el sentido de co–particpación y co–responsabilidad del "receptor" en la configuración de sentido de la obra, pero incluso en la "compleción" de aquello que llamamos obra.Ahora bien, a manera de cuestionamiento dirigido a las estéticas estructuralista y de la recepción, que al plantear la necesaria participación del acontecer del fenómeno artístico y del espectador y su experiencia estética, llegando incluso a rechazar la pretensión de verdad en la obra de arte, es necesario plantear la cuestión ontológica de la obra de arte misma, toda vez que ésta sigue siendo un referente último que no logra replantearse o desvanecerse tras la crítica a la permanencia objetual de la obra artística. Se hace patente entonces el supuesto

---

9 Cfr. David Michael Levin, "Los filósofos y la danza", en Roger Copeland y Marshall Cohen (eds.), What is Dance? Readings in Theory and Criticism, New York, Oxford University Press, 1983, pp. 85-94; y en castellano en http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/levin.pdf, traducción de Kena Bastien van der Meer.

10 En esta dirección es muy interesante la indicación de Fischer-Lichte: "El supuesto de que la obra de arte es una instancia (cache) de la verdad, y que la verdad se pone en obra en ella (das-Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit), como lo dice Heidegger, se aplica a la estética filosófica desde Hegel hasta Adorno, con la llamativa excepción de Nietzsche. Caracteriza también la concepción de Gadamer acerca de la obra clásica de arte, aún cuando su concepto de hermenéutica no soporta efectivamente este supuesto" (pg. 161).

metafísico de la permanencia de las obras y de su accesibilidad invariable a diferentes receptores y en distintos momentos o contextos históricos.[11]

Bibliografía

Albright, Ann Cooper. 2010. *Modern Gestures. Abraham Walkowitz Draws Isadora Duncan Dancing*. Middletown: Wesleyan University Press.

Belting, Hans. 2011. *La imagen y sus historias/Ensayos*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.

Fischer–Lichte, Erika. 2008. *The Transformative Power of Performance. A New Aesthetics*. New York: Routledge.

Fischer–Lichte, Erika. 2011. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores.

Fischer–Lichte, Erika. 2015. La teatrología como ciencia del hecho escénico. En *Investigación Teatral. Revista de artes escénicas y performatividad*. Xalapa: Universidad Veracruzana, Vol. 4–5, Núm. 7–8.

Fraleigh, Sondra Horton. 1987. *Dance and the Lived Body. A Descriptive Aesthetics*. Pittsburg: University of Pittsburg Press.

Heidegger, Martin. 1996. "El origen de la obra de arte". En *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza Editorial.

Heidegger, Martin. 1996. *Nietzsche, Vol. 1: The Will to Power as Art*. San Francisco: Harper & Row.

Heidegger, Martin. 2000. *Nietzsche* (2 vols.). Barcelona: Ediciones Destino.

Heidegger, Martin. 2003. *Observaciones relativas al arte – la plástica – el espacio/El arte y el espacio* (edición trilingüe en alemán, castellano y euskera). Pamplona: Cátedra Jorge Oteiza, Universidad Pública de Navarra.

Heidegger, Martin. 2014. *Experiencias del pensar (1910–1976)*. Madrid: Abada Editores.

Jones, Amelia 1998. *Body Art. Performing the Subject*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Levin, David Michael. 1976. The Embodiment of Performance. En *Salmagundi*, No. 31/32, 10th Anniversary Issue, 120–142.

Levin, David Michael. 1983. Philosophers and the Dance. En Copeland, Roger and Cohen, Marshall (eds.). *What is Dance? Readings in Theory and Criticism*, 85–94. New York: Oxford University Press.

Levin, David Michael. 1985. *The Body's Recollection of Being. Phenomenological Psychology and the Decosntruction of Nihilism*. London: Routledge & Kegan Paul.

Lleras, Cristina. 2005. *Arte, política y crítica. Politización de la mirada estética. Colombia, 1940–1952*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Nietzsche, Friedrich. 1988. *Antología, Textos cardinales*. Barcelona: Ediciones Península.

Nietzsche, Friedrich. 2007. *Fragmentos póstumos*, vol. 1 (1869–1874). Madrid: Editorial Tecnos.

Parra Gaitán, Raúl. 2015. *El Potro Azul. Vestigios de una insurrección coreográfica*. Bogotá: Ministerio de Cultura.

Sanabria, Carlos Eduardo y Ávila, Ana Carolina, editores. 2014. *Pensar con la danza*. Bogotá: Ministerio de Cultura, Colciencias, Universidad Jorge Tadeo Lozano.

Sheets–Johnstone, Maxine (ed.). 1984. *Illuminating Dance: Philosophical Explorations*. London and Toronto: Associated University Presses.

Sheets–Johnstone, Maxine. 2009. *The Corporeal Turn. An Interdisciplinary Reader*. Charlottesville: Imprint Academic.

Sheets–Johnstone, Maxine. 2012. "From movement to dance". En *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 11, 39–57.

Sparshott, Francis. 1982. On the Question: "Why Do Philosophers Neglect the Aesthetics of the Dance?". En *Dance Research Journal*, Vol. 15, No. 1, Autumn, 5–30.

---

11 Preguntarse por la manera como una indagación de la obra de arte —y no sólo de la obra escénica o performática—en sentido de acontecimiento obedece o surge al tenor de varias exigencias "epocales"… Muy probablemente esta situación tiene su fundamento en el discurso estético —esto es, el presupuesto filosófico, ontológico— que subyace a los modelos historiográficos de arte al uso. Es poco frecuente encontrar trabajos colaborativos entre perspectivas estéticas e historiográficas, que traten de esclarecer uno de los problemas de partida de la indagación teórica artística: el modo de ser de la obra de arte.


TOSHIBA
Danza

Antropología de la danza: la individualidad en función de la colectividad

Andrea Ceballos Flórez[12]
Pontificia Universidad Javeriana
ceballos.andrea@javeriana.edu.co

¿Qué significa hacer antropología en Colombia?

El proceso de establecimiento de la antropología en Colombia se ha visto acompañado de un conjunto de reflexiones y valoraciones alrededor de lo que es el "deber ser" de la disciplina, sobre todo en relación con los fenómenos y las problemáticas sociales en el país, que en muchos casos involucran el trabajo sobre los "otros" y las manifestaciones culturales que entran en juego a nivel político, económico y social dentro de la realidad del país. Ahora los objetos de estudio antropológicos se han hecho cada vez más variados, obedeciendo a multiplicidad de compromisos e intereses diferentes. Algunos de estos, se han incrustado dentro de lo que podría llamarse como una nueva reflexividad, cuestionando el quehacer de la disciplina y todas las relaciones de poder que hay al momento de la creación de conocimiento. Es aquí como encontramos en la danza un reciente objeto de estudio de la antropología que se pregunta no solo por manifestaciones culturales específicas y su valor sociocultural, sino también por esas formas en las que la disciplina se relaciona con sus objetos de estudio en un país "periférico" y "descolonizado", que tiene una relación muy específica con los que histórica y universalmente se han construido como esos "otros" objetos de estudio de la antropología en occidente.

Para hacer más clara la forma en que la danza contemporánea brinda herramientas al quehacer antropológico en el país, realizaré un pequeño listado de algunos momentos (Pérez, 2010) importantes dentro de la instauración de la antropología en Colombia, en relación con la configuración sociopolítica global, como una breve contextualización para entender más adelante lo que implica trabajar sobre una manifestación como la danza:

1. Como país "descolonizado" tenemos una fuerte herencia colonial de países del Atlántico Norte, que se construyeron a sí mismos como modelo y centro de referencia, creando así relaciones de dependencia y subalternidad con países del sur, como nosotros.
2. Ligado a esas relaciones de dependencia y subalternidad, Colombia, como el resto de Latinoamérica, se construye simbólicamente como otredad y alteridad radical opuesta a ese Occidente hegemónico que se presume universal y civilizado. Esa otredad entonces debe transformarse y negar su diferencia para llegar a ese modelo que se presume ideal.
3. La institucionalización de la antropología en Colombia surge en la República Liberal (1930-46), en el auge de la ideología desarrollista, modernista y de integración y consolidación del estado-nación colombiano; esto tiene como consecuencia la homogenización y búsqueda de un "ser" único colombiano basado en el modelo occidental que niega otro tipo de sujeto.
4. Latinoamérica se ve en una posición especial respecto a la producción de conocimiento, ya que la antropología se da desde los mismos lugares que alguna vez fueron y siguen siendo objetos de estudio para la disciplina desde sus orígenes.
5. Por esta posición de sujeto-objeto de conocimiento, la alteridad se amplía y ya no ocupa el lugar de lo exótico y lo étnico. Ahora se encuentra en la vida "moderna", con diferentes manifestaciones y fenómenos sociales, relaciones con el estado, actores políticos y diversos discursos entre otras cosas.
6. Surge más adelante el tema de la reflexividad y la subjetividad en la producción académica dentro del país. La antropología ahora se pregunta por los mismos antropólogos como objetos de estudio, las relaciones de poder implicadas en su quehacer, la frustración frente a la transformación social y por lo tanto la autoreflexividad.

---

12 Estudiante de Antropología y Artes Escénicas, en la Pontificia Universidad Javeriana. Bailarina de Danza Clásica, Jazz y Danza Contemporánea, en diversas escuelas de Bogotá y en la Universidad. Ha participado en algunos festivales de danza contemporánea en Bogotá.

Resignificaciones y dimensiones: cuerpo, danza y relaciones sociales

Dentro de los trabajos encontrados sobre danza contemporánea por parte de antropólogos colombianos, esta es mostrada como una manifestación con diferentes caminos, matices y miradas; como un espacio innovador desde el cual se pueden resignificar las relaciones sociales, personales y hasta las formas de construir conocimientos y percibir el mundo. Luego de la anterior contextualización, profundizaré en estas innovaciones teóricas que se hacen tan presentes.

Los significados del cuerpo

El cuerpo, como principal protagonista de esta manifestación artística, es definido de diferentes maneras que acompañan las experiencias subjetivas de cada autor. Por un lado, Oramas (2012) lo define como una globalidad que se encuentra en una apertura que le permite relacionar y relacionarse constantemente con el entorno en el que está. El autor distingue la importancia de los 5 sentidos que ayudan a una actitud abierta, y por lo tanto a una construcción constante de nuevos estados del cuerpo por medio de las reacciones frente a estímulos externos y las relaciones que se forman gracias a estos. Ligado a esta apertura de las capacidades de los cuerpos, este autor presenta lo que él llama como "un nuevo estado del cuerpo", es decir, ese estado de alerta constante a los estímulos externos que pueden ser definidos como otros cuerpos, el espacio, los objetos, las situaciones, etc.

Por otro lado, Salcedo (2012) tiene en cuenta el carácter material e inmaterial del cuerpo. Lo define como carne, materialidad intima, huesos, tejidos y músculos que se articulan; pero también resalta un cuerpo con deseos y pulsiones, una experiencia directa y unas sensaciones que se desbordan. Para este autor, el cuerpo es la fuerza primordial que se mezcla y relaciona con otros cuerpos gracias a esas particularidades materiales e inmateriales que permiten reacciones y articulaciones frente a determinadas experiencias.

Otra definición es la de Lucía Martínez, (2014), quién expone el cuerpo como el lugar pleno de la condición humana, es decir, donde se expresa su situación en el mundo y su interpretación respecto a esta. No es una cosa en sí misma, sino una construcción simbólica en donde el sujeto se materializa, en donde se dan y se median las relaciones, los espacios colectivos, el tiempo, y la corporeidad propia respecto a la de los demás. En esta definición se tiene más en cuenta el carácter inmaterial y simbólico del cuerpo dejando a un lado un poco lo material.

En último lugar, está la definición de la antropóloga Ana Sabrina Mora (2015), que presenta al cuerpo a modo de elemento fundamental desde el punto de vista metodológico y no sólo teórico-conceptual. El cuerpo es el medio, el punto de partida y el lugar de llegada; es el componente principal mediante el cual se llegará a construir un conocimiento, es este el que permite que se dé la experiencia, el resultado y la exploración.

Los significados de la danza

Son muy variadas las definiciones que estos antropólogos han logrado dar al concepto de danza. Por un lado está el de la danza como "agenciamientos" (Salcedo, 2012), es decir, como un medio para formar y fundar territorios de otra naturaleza, para marcar distancias, para proteger del caos y para reformular relaciones sociales. Esto se refiere a que la danza es el intermediario por el cual es posible la acción desde diferentes formas. Gracias a esta, surgen dentro de los cuerpos nuevas "naturalezas" potenciadas por las nociones de deseo, de quienes acompañan intereses colectivos y propios.

Además de esto, el antropólogo Coque Salcedo (2012) define dos direcciones de la danza como agenciamiento. En primer lugar, está la dirección estratizante, en la que el cuerpo es un contenedor y organizador de órganos que fabrica estratos físicos en repetición. En segundo lugar, la dirección territorial desterritorializante refiere a un cuerpo sin órganos que se mantiene en un hacer y deshacer de las intensidades que lo contienen, fundado en la constante descomposición y resignificación del cuerpo y por lo tanto del sujeto. De esta última dirección es de la que nos apoyamos para entender ese constante devenir corporal que surge gracias a la danza como agente posibilitador de acción y transformación.

Por otro lado, de una manera menos compleja, la danza es definida como una forma de construcción de conocimiento. Gracias a la conciencia

Entender estas situaciones que a simple vista parecen muy alejadas del tema, ayuda a comprender los efectos políticos que hay en tomar la danza como objeto de estudio antropológico. En primer lugar, es necesario tener en cuenta que la antropología tiene un origen sumamente colonizador, como una herramienta de conocimiento de ese "otro" alejado de los países centro europeos y norteamericanos, —llamados comúnmente como Occidente, y que en este caso denominaré como Atlántico Norte—– para su control y mantenimiento de las relaciones hegemónicas. Es por esto que Colombia se ve en una posición de subalternidad frente a la producción antropológica. En un principio es Latinoamérica quien posee esos sujetos "otros" que es necesario estudiar, y conocer por lo tanto Colombia es únicamente uno de sus objetos de estudio.

Más adelante, con la institucionalización de la disciplina en el país, se busca un ideal de sujeto colombiano y por lo tanto se designan unos nuevos "otros" dentro de la misma nación que se terminan convirtiendo en los objetos de estudio de esa reciente antropología colombiana. Aquí se puede ver cómo se reproducen los modelos de producción de conocimiento hegemónicos del Atlántico Norte de una manera más local. Colombia se ve en una posición contradictoria en cuanto a que es objeto y sujeto de investigación al mismo tiempo, y a que reproduce esas mismas relaciones de poder en las que se ve involucrado.

Como presenta el quinto aspecto, esta doble posición de sujeto-objeto hace que la alteridad no exista simplemente en términos de lo étnico o eso diferente al sujeto nacional, sino que se amplíe a la vida moderna y sus diferentes manifestaciones sociales como el arte, o en este caso específico, la danza. Gracias a esta ampliación de objetos de estudio, surge una reflexividad sobre la forma como se hace la antropología misma y sobre nuestra posición de país latinoamericano dentro de una configuración geopolítica global muy específica. La antropología no mira solamente a esos otros externos sino que se empieza a mirar a sí misma y a repensarse como disciplina.

¿Historizar la danza contemporánea en Colombia?

Otro recurso para entender lo que implica hacer danza y más aún antropología de la danza en Colombia, es profundizar en los procesos por medio de los cuales esta se ha instaurado y manifestado en el país. No obstante, ha surgido por medio de procesos muy diversos y específicos, relacionados con su reciente "profesionalización". Esto hace que muchos de los bailarines lleguen de maneras particularmente sorpresivas a la danza, desde otras disciplinas bastante relacionadas con las ciencias sociales como lo es la antropología.

Me apoyo entonces en lo que dice Juliana Atuesta sobre lo que implica hacer historia de la danza contemporánea en Colombia:

> "que la danza corresponde a una naturaleza subjetiva, que delimitar el espacio y el tiempo de la danza en Colombia es atentar contra la variedad de procesos y temporalidades a través de los cuales la danza contemporánea se ha manifestado en el país, y por último, podemos percibir que hay una notable insuficiencia de fuentes, registros y documentos, que den fe material de esta historia". (2011; pg. 17)

En relación a esto, se propone historizar la danza desde sus sujetos de estudio y más que nada desde del presente y el hacer dancístico constante que se construye desde un pasado y unos silencios muy específicos caracterizados por lo que significa vivir en Colombia. Además, historizar la danza implica negar ese carácter efímero que esta tiene. Algo realmente imposible. Concuerdo con estos autores en cuanto a la necesidad de más bien pensarse la historia de la danza para empoderarla, analizarla y reflexionar sobre esta para su desarrollo como arte. (Atuesta, 2011)

Con esta pequeña reflexión sobre lo que implica hacer una historia de la danza, quiero decir que en este caso no haré ningún esfuerzo en conocer el proceso por el cual se instaura la danza contemporánea, ya que nos saldríamos de la temática que por el momento nos interesa. Lo pongo de manifiesto más bien como un modo de reconocer que es una reflexión importante y que es un arte que está completamente acompañada de otras disciplinas que han incidido en esa condición de reflexividad que se propone. Además, es un acercamiento para pensar que no es sólo la danza la que le puede brindar herramientas a la antropología, sino que la antropología también enriquece a la danza de múltiples formas que más adelante profundizaré.

que esta exige sobre el propio cuerpo, surge lo que Oramas (2012) llama el "desarrollo de una segunda naturaleza" que consiste en aprender a recibir estímulos externos y a intercambiar y crear con estos por medio del cuerpo. (Esto pasa sobre todo en la improvisación en danza, que requiere estar alerta más que en cualquier danza). En relación a esto, surge una transformación dentro del conocimiento cotidiano gracias a que, además de esa reflexividad corporal, hay una creación de vínculos de manera táctil y sensorial que reivindica el conocimiento de los 5 sentidos por sobre el únicamente intelectual (Martínez, 2014).

En la danza, además, es necesaria una revelación y, por lo tanto, un conocimiento de lo otro gracias a esos intercambios constantes que requieren más de un cuerpo para ser experimentados; dentro de su necesidad de colectividad encuentra conocimiento sobre lo otro que no es su cuerpo gracias a experimentar con aquella otredad. Esa práctica con eso otro que no es su cuerpo también conlleva a la experimentación con diferentes estados alterados de conocimiento que llevan a distintos descubrimientos, a una micro sensorialidad y a una transformación de la percepción (García, 2012).

La danza también es definida como una forma de construcción de nación. La antropóloga María Teresa García (2012) plantea que, dentro de las danzas tradicionales, por ejemplo, hay siempre una reproducción momentánea de una nación imaginada (termino apropiado de Benedict Anderson), en la que se representan costumbres y hábitos tradicionales de lo que es Colombia por medio de un efímero viaje al pasado y hacia una identidad colombiana. Con estas danzas al igual que con otras manifestaciones colombianas, se compone una identidad nacional apoyada en grupos étnicos que representan una otredad y una minoría dentro de la sociedad nacional, que a su vez ayuda al surgimiento de una especie de nostalgia frente a un pasado "puro", "natural" y estático. En el caso de esta investigación que está basada en la danza contemporánea, esa construcción de nación no siempre es vista de una manera tan literal. Sin embargo, las creaciones artísticas, cualesquiera que estas sean, son producto de un contexto y de una situación específica dentro de las cuales se desarrollan. Lo que sea que comunique determinada creación de danza contemporánea, está afectado por lo que es y ha sido Colombia, y afecta al espectador de dos maneras: por un lado este interpreta conforme a su experiencia como colombiano o a las representaciones sobre lo que es "ser colombiano", y por el otro interpreta con base en lo que los ejecutantes quieren decir específicamente con su danza. La representación sobre lo que es esta nación es entonces un proceso individual y colectivo.

Una nueva reflexividad

En algunos autores sobre los cuales realicé mi investigación, surge una inquietud muy interesante para pensar una antropología diferente y es una particular forma de autorreflexividad desde la danza. Por un lado, hay un término al que se le da bastante trascendencia que es el de la escucha dentro de la danza. Como es una actividad que requiere de otros cuerpos o por lo menos de recepción de estímulos, la escucha es necesaria para crear estas relaciones. Es definida como "lograr la pausa juntos", silenciar los impulsos individuales que impiden la apertura a esos otros cuerpos y estímulos, lo que crea ya de por sí un cuestionamiento sobre nosotros mismos y nuestras acciones respecto a otros para dejar entrar y reconocer la importancia de lo que no es nuestro cuerpo en nuestra vida, es estar dispuesto a recibir (Oramas, 2012).

Además de ese pensarse a sí mismos que implica la escucha, con la antropología de la danza contemporánea surgen dos posicionamientos bastante interesantes en términos epistemológicos. Por un lado una sensibilidad autoetnográfica que consiste en asumir el ejercicio crítico de auto observación desde el movimiento con otros; y por el otro un autoconocimiento que implica la comprensión de nuestra vida personal, identidades y sentimientos conectados y construidos con base en los contextos socioculturales en los que nos encontramos.

Este segundo posicionamiento se refiere a conocer nuestra vida personal gracias a experiencias corporales dancísticas en donde se reflejan valores y construcciones culturales ligadas a cuestiones de género, clase y cuerpo, entre otros. (Salcedo, 2012)

La cotidianidad también es un escenario en donde la reflexividad que brinda la danza toma forma. La experiencia de la danza está compuesta por acumulaciones y transformaciones que se instalan y transitan en el cuerpo; aspectos como el cuidado o el adecuamiento de ciertos movimientos a lo cotidiano son ejemplos de estas transformaciones corporales.

Vínculos y anclajes para las relaciones sociales

Otra característica llamativa de la antropología de la danza es que reconocen en esta una forma diferente para el establecimiento de relaciones sociales. Por ejemplo, el término de escucha mencionado anteriormente también está totalmente sujetado a una innovación al momento de pensar y hasta mejorar las relaciones sociales junto con el quehacer antropológico. Esta escucha no se basa solo en oír y utilizar los estímulos externos no humanos, sino que también se relaciona con desarrollar una sensibilidad particular que brinda la posibilidad de entablar relaciones con otros por medio del movimiento. Es movernos en relación al cuerpo de los demás, ceder y manejar en un constante intercambio con los impulsos de otros creando así nuevas y múltiples formas de relacionarse con otros sujetos (Oramas, 2012).

Si en lo cotidiano surge una autorreflexividad de lo individual, quiere decir que también se revela una transformación de lo colectivo gracias a la danza. El tener un autoconocimiento transforma las relaciones colectivas de la misma manera. Reconocernos como sujetos en relación a los demás implica una creación constante de canales y vínculos que permiten hacer conciencia del carácter colectivo del sujeto y de la necesidad de la sociedad. Esta necesidad de colectividad transforma las relaciones sociales resaltando, como dije anteriormente, lo sensorial por sobre lo simplemente intelectual. Con la danza no solo se tiene en cuenta la comunicación hablada sino que se crean vínculos por medio de lo táctil y lo sensorial en donde a veces ni se necesita lenguaje hablado convencional (Martínez, 2012).

Análisis

Innovaciones epistemológicas desde la antropología de la danza

Luego de la contextualización y de manifestar las principales dimensiones presentes que la antropología de la danza ayuda a resignificar y pensar, se hace necesario trabajar con mayor profundidad sobre lo que estas innovaciones pueden brindar no sólo a la antropología, sino también a la danza misma; sin dejar de lado la pregunta fundamental sobre la cualidad transformadora o no transformadora dentro de la antropología de la danza.

La primera cosa que considero importante en relación con el hacer antropología en Colombia, son las características superpuestas en la antropología latinoamericana, “tercermundista” y periférica. El no ser una antropología originaria de los países del atlántico norte, quiere decir que no hay una distinción tan clara y marcada entre el sujeto de estudio y el objeto, lo que permite que la forma de construir conocimiento sea reflexiva, crítica y no hayan tantas relaciones desiguales entre el que construye el conocimiento y sobre quién este es construido (Krotz, 2007). Lo que pasa con la danza es que, como es un análisis de lo corporal que implica toda una nueva forma de reflexividad que vimos en los textos de Salcedo, Oramas y Martínez, se replantea la individualidad y función de las relaciones sociales que, además, se pueden dar de maneras corporales y diferentes gracias a que los mismos antropólogos hacen sus análisis sobre sus experiencias personales. En otras palabras, se estudian a ellos mismos y a las condiciones de posibilidad que posee esa práctica que realizan dentro de la realidad social.

Aparte de esto, la danza (en la mayoría de sus textos antropológicos) brinda una especie de resistencia frente a lo que Andrea Pérez (2014) llama como la transformación de los antropólogos en “expertos”:

> “El antropólogo pasó a ocupar, así, el lugar del “experto”, valorado de acuerdo con sus competencias, productividad y resultados, independiente de los contextos y de los fines políticos. Es decir, se convirtió en un mediador entre el saber, la institucionalidad y los sujetos sociales a los que se dirige la acción, en una relación netamente técnica-funcional, desvaneciéndose el vínculo ético y político que lo relacionaba y lo confrontaba con el Otro.” (Pp; 423)

Es verdad que a veces la danza y su teoría tienden a estar bastante institucionalizados en relación a procesos burocratizados como el patrimonio, que a veces obedecen a dinámicas que favorecen determinados intereses idealizados y hegemónicos como el estado y una construcción de nación homogeneizante. Además, gracias a esto pueden surgir élites y jerarquizaciones que tienen muchas implicaciones en la forma como es visto el cuerpo, en la asequibilidad a este arte y en situaciones de violencia de género, raza y clase.

No obstante, a pesar de todos estos problemas que en otro espacio se profundizarán, la antropología de la danza contemporánea nos brinda herramientas muy interesantes al quehacer de la antropología en general como una resistencia a lo que plantea Pérez en la anterior cita. En la antropología de la danza no siempre hay la necesidad de una dependencia frente a instituciones que se alejan del contexto, sino que hay un

sumergimiento profundo en la realidad que se investiga ya que el antropólogo mismo está dentro del objeto de estudio. Además, en mi opinión la teoría antropológica de la danza evita que se desvanezca el vínculo ético y político ya que se parte de una reflexión desde la subjetividad y por lo tanto desde la forma como estamos creando conocimiento. El objeto ya no es un ente aislado que no afecta al investigador, sino que hay unas consecuencias directas sobre lo que se dice alrededor de la danza por los sujetos que la contienen, lo que crea una sensibilidad frente a las implicaciones políticas y éticas del conocimiento. Esto teniendo en cuenta que los antropólogos colombianos que encontré para esta temática también son bailarines y por lo tanto trabajan desde sus experiencias y cuestionamientos personales.

Todo este enfoque respecto a la forma como nos relacionamos con nuestro objeto de conocimiento está totalmente afectado por la metodología de la antropología de la danza, en este caso, la etnografía y el trabajo de campo. La antropología de la danza, como dice Salcedo (2012), implica una sensibilidad autoetnográfica que produce una transformación directa del lugar de trabajo de campo. El antropólogo, su cuerpo y su danza son su mismo lugar de campo y análisis, hace trabajo de campo y por lo tanto etnografía consigo mismo.

Esta es una consecuencia de la reflexividad de la que tanto se habla dentro este tipo de antropología y contexto colombiano en el que estamos. Actualmente en Colombia, la antropología está pasando por una etapa en la que la autorreflexividad y la subjetividad es parte importante al momento de construir conocimiento. La danza es un ejemplo de una forma de vernos a nosotros mismos como objetos y sujetos de estudio (Gómez, 2015).

Se da por lo tanto, una transformación sobre el sujeto que estudia en cuanto a la descomposición constante del investigador en ese persistente hacer y deshacer de la danza. El ejecutante-antropólogo, en este caso, piensa su cuerpo y se transforma como medio de adaptación a estos otros cuerpos o estímulos. Por esto mismo, su percepción se transforma y las formas de adquirir conocimiento van más allá de la observación y el lenguaje hablado. Somáticamente hay un aprendizaje sobre cómo mantener esas relaciones con todo lo que involucra la acción de bailar.

Con respecto a la transformación de la percepción, me surge ahora una pregunta por lo que esto puede brindar al quehacer antropológico. Esta disciplina tiene como deseo conocer una realidad específica de la sociedad; de pronto se podrían profundizar esas formas de conocimiento y acercamiento por medio de esa transformación de la percepción. El cuerpo humano brinda muchas posibilidades de aprendizaje, quizás el mismo antropólogo debería aprovechar eso para construir conocimiento de una manera diferente.

Por último, la importancia del otro es otra cosa innovadora en este tipo de antropología, como ya había mencionado antes. Esta importancia hay que entenderla en dos sentidos: ese otro con el que bailo y ese otro al que quiero mostrarle; una doble responsabilidad. Con respecto a ese otro con el que bailo, surgen bastantes cosas que se han mencionado a lo largo del texto: es necesaria una escucha, pensarnos a nosotros mismos, reconocer que ese otro es fundamental para mi creación, que tanto él como yo estamos en un constante construir, etc. No obstante, ese otro al que quiero mostrarle implica otras cosas. Hay una especie de responsabilidad por mostrarle al otro lo que uno hace, pero también hay un deseo por mostrarlas, de ahí viene el arte y la doble construcción que esto implica. Los bailarines ya han construido algo dentro de su danza y es eso lo que muestran al público, pero este último también está construyendo cosas al momento de presenciar la danza. El bailarín tiene ese hermoso poder de poner sobre la mesa ciertas cosas que desea decir y en sí, pero es el otro que lo ve quién tiene la capacidad de digerirlo como su contexto se lo indica. Lo que debemos preguntarnos es qué es lo que queremos poner sobre la mesa.

<u>¿A qué obedece entonces el compromiso político de la antropología de la danza?</u>

Según lo revisado de antropólogos de la danza y con base en mi experiencia personal, encuentro que el estudio de la danza contemporánea por parte de los antropólogos obedece más que todo a una transformación epistemológica, reflexiva y hasta política. Epistemológica en cuanto a que las formas de construir conocimiento se instauran más allá de la relación sujeto-objeto, porque el mismo sujeto puede ser el objeto y este muchas veces termina pensándose y estudiándose a sí mismo, lo que transforma las relaciones de poder al momento de hacer antropología.

Por otro lado, las formas de llegar al conocimiento no se dan gracias a la observación de ese "otro", sino que hay otros caminos como el sensorial y todo lo que abarca el cuerpo. Reflexiva porque el trabajo con el cuerpo implica un trabajo consigo mismo inevitablemente. Implica pensar constantemente sobre la alimentación, la salud, la forma de vestirnos, la forma de relacionarnos con nosotros mismos, el auto cuidado, la relación

con los otros, la relación con el entorno, etc. Si hacemos antropología desde estos cuestionamientos por lo que somos en relación a la sociedad hay una serie de prácticas que ya son transformadas metodológicamente.

Política, por último, porque involucra hacerse una serie de cuestionamientos sobre nuestra posición en el mundo y las relaciones que estamos creando conforme a esta posición. Pensando nuestro cuerpo y las conexiones que surgen alrededor, tomamos posicionamientos específicos sobre la forma en la que queremos vivir, lo que nos molesta y lo que queremos transformar social y personalmente.

Conclusión

Esta investigación surgió de una inquietud personal sobre la validez de la danza como objeto de estudio en la antropología y lo que implicaba en mi realidad nacional y social tomar ese tema como impulso de mi vida profesional antropológica. Además, es una forma de conciliar mi experiencia como bailarina y antropóloga en función de una transformación social y compromiso con diversas problemáticas.

La conclusión a la que es posible llegar es que los trabajos antropológicos de la danza no están exentos de una carga política y un compromiso específico. El ideal es el compromiso ligado a la forma de vivir en el mundo en relación a los demás y a cómo estamos construyendo el conocimiento antropológico.

La danza puede brindar a la antropología una serie elementos relacionados con la forma como construimos el conocimiento y las relaciones de poder que se crean dentro de las metodologías antropológicas convencionales. Por otro lado, encuentro que la antropología también tiene mucho que ofrecer y es por eso que juntas tienen tanto potencial. La antropología permite pensarnos a nosotros mismos en relación a ese colectivo dentro del cual se desarrolla en la mayoría de los casos la danza, pensar las formas con las cuales representamos y lo que queremos decir con esta. El tema de la conexión entre estas dos disciplinas tiene mucho más que decir, valdría la pena en otro momento profundizar en él.

La antropología de la danza tiene en cuenta el carácter individual-subjetivo del ser humano y por esto mismo lo estudia y lo transforma desde adentro. La idea no es caer en que el sujeto modifica la estructura y ya, sino que hay que devolvernos hacia nosotros y estudiarnos desde una manifestación artística como esta y desde la conciencia del ejercicio de poder sobre los cuerpos, teniendo en cuenta que no es solo lo colectivo lo que modifica la realidad social, sino que lo individual, en función de lo colectivo, también tiene unas implicaciones y capacidades transformadoras.

Bibliografía

Atuesta, Juliana. (2011). "¿Hacer historia de la Danza en Colombia?". En: *Huellas y Tejidos. Historias de la Danza Contemporánea en Colombia.* Ministerio de Cultura.

Friedemann, Nina S. 1987. *Antropología en Colombia: después de la conmoción*. Revista de Antropología. 3 (2): 142-164.

García, Teresa. "Cuerpo, danza, fémina y nación; reflexiones en torno al campo de la danza en Colombia." En: *Memorias del Simposio. Perspectivas etnográficas del conflicto y la violencia: experiencias y construcciones narrativas*. XIV Congreso de Antropología Medellín, 23-26 de Octubre, 2012. Grupo Conflicto social y Violencia Centro de Estudios Sociales CES.

Gómez, Laura. 2015. "Posicionamientos disciplinares en el campo antropológico actual. Un acercamiento desde los estudiantes y egresados de la PUJ y la UNAL". Trabajo de grado. Programa del Antropología. Universidad Javeriana. Bogotá.

Krotz, Esteban. 2007. "Las antropologías latinoamericanas como segundas: situaciones y retos". Fernando García (ed.), II Congreso Ecuatoriano de Antropología y Arqueología. Balance de la última década: Aportes, Retos y nuevos temas. Vol. I, pp. 41-59. Quito: Abya-Yala.

Krotz, Esteban. 2012. "Las maestrías centroamericanas en antropología y la antropología 'propia': elementos para un inventario". En: Las maestrías centroamericanas en antropología sociocultural: hacia una antropología propia. pp 11-30. Guatemala: Instituto de Estudios Humanísticos.

Martínez, Lucía. (2014). “La traducción en términos corporales de la danza contemporánea en experiencias cotidianas”. En: *Pensar con la danza.* Ministerio de Cultura

Martínez, Lucía. (2014). “Danza, memoria y modelos de gestión de los centros de documentación de cara a las nuevas tecnologías”. En: *Pensar con la danza.* Ministerio de Cultura

Mora, Ana Sobrina. (2015). “El cuerpo como medio de expresión y como instrumento de trabajo: dualismos persistentes en el mundo de la danza”. En: *Revista Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas.* Pontificia Universidad Javeriana. Vol. 1. Bogotá, Colombia.

Oramas, Eduardo. (2012). “Experiencias en torno a la improvisación”. En: Revista La Tadeo N. 77. *Danza contemporánea, cuerpo y universidad. Pp 8*

Pérez, Andrea. 2010. Antropologías periféricas. Una mirada a la construcción de la antropología en Colombia. Boletín de Antropología (24):399-430.

Restrepo, Eduardo. 2014. Antropología hecha en Colombia. Antropologías del sur (1): 83-103

Salcedo, Coque. (2012). “De lo disciplinar a lo liminal del cuerpo”. En: Revista La Tadeo N. 77. *Danza contemporánea, cuerpo y universidad. Pp 121*

Vargas, Ana Cecilia. (2011). “Danza tradicional experimental” y "La investigación creación en danza y el pensamiento sistémico”. En: *Tránsitos de investigación en danza: Encuentros y reflexiones en torno al saber del cuerpo, la creación, la tradición y la memoria.* IDARTES & Asociación Alambique Ontología Cultural. Bogotá D.C. Pp 50. 80

Clase de Antropologías Latinoamericanas. Profesor Eduardo Restrepo, 2016.



Tránsitos históricos y contemporáneos de la salsa en Bogotá
La conformación de un campo danzario en la capital del país

Ángela Rocío Leguizamón Adames[13]
Universidad Nacional de Colombia
Universidad Distrital Francisco José de Caldas

Dicen los expertos que "Colombia es un país que danza"[14], dicen también las personas de a pie y algunos extranjeros "que los colombianos son rumberos por naturaleza". Este texto no pretende construir estereotipos identitarios nacionales ni distritales, sino que hablará de la presencia de la danza en la cotidianidad de la capital. Asume que cada danza tiene un tránsito particular profundamente vinculado a la sociedad que la produce, habita y de la cual es agente activo.[15] Es decir, cada danza, al tiempo que es ventana analítica de aspectos morales, estéticos y relacionales del grupo humano que la práctica, es eje de desarrollo y transformación de los mismos.

Es así que el presente documento responde a una inquietud sobre la presencia de la danza en la cotidianidad de la vida urbana bogotana, y la transformación que algunos bailes populares urbanos han tenido a partir de su formalización. Es síntesis de una investigación etnográfica realizada en la ciudad de Bogotá, en los años 2015, 2016 y 2018, sobre un baile popular urbano en particular: el baile salsero. Los primeros resultados de esta investigación se consignaron en la monografía *(De) construyendo cuerpos danzantes: contextos de formación corporal en el baile salsero bogotano.*

El baile salsero en Bogotá

Es particular[16] el trasegar histórico de cada danza (Islas, 2001 y 1995), pero se puede notar que muchos de los bailes frecuentemente denominados "populares", se han visto empujados a entrar en dinámicas de formalización e incluso academización, cambiando su contexto social original (por ejemplo, la fiesta, el divertimento o el ritual), hacia uno profesionalizante y representativo que lo vincula directamente con la dinámica de "la clase de danza" (con todo lo que ello conlleva: una organización espacio-temporal y jerárquica de la apropiación del hecho danzario, el desarrollo de lenguajes pedagógicos en torno a este y delimitaciones en términos técnicos, estéticos y musicales). Este es justamente el proceso que ha vivido el baile de la salsa en la capital del país: en apenas unas décadas se pasó de su establecimiento en la rumba capitalina (en la que se "aprendía bailando en la rumba para bailar en la rumba") al diluvio de anuncios que a lo largo y ancho de la ciudad ofrecen "clases de salsa" y promocionan concursos nacionales e internacionales. Esta transformación se puede extrapolar a otras danzas (también de corte popular urbano) como el tango o el hip hop, guardando, por supuesto, rasgos muy particulares propios de dichos géneros danzarios.

La salsa: un género bicéfalo

Mucho se ha escrito sobre la salsa en Colombia, especialmente desde el periodismo y los estudios socioculturales. Aunque la gran mayoría de estos textos se centran en el aspecto musical, es difícil encontrar uno que no haga referencia indirecta al baile. Y es que es difícil pensar en la salsa

---

13 Antropóloga de la Universidad Nacional de Colombia, estudiante de Arte Danzario en la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, formadora de danza para infantes. Hace investigación etnográfica e histórica de los roles sociales la danza, el cuerpo y el movimiento.

14 Pedraza (2011) propone que "el baile" es la experiencia de intensidad corporal más propagada en Colombia. Es la modalidad de cultura física más popular, no solo porque es la más difundida y frecuente, sino además porque "su código estético (…) es normado por instancias populares que promueven ciertos arreglos de los órdenes corporales cotidianos" (2011: 183).Por otro lado el plan nacional de danza 2010-2020 hace referencia directa a esta expresión.

15 Al respecto Hilda Islas (1995) (2001) propone que cada danza tiene una relación directa con la sociedad y la historia que la produce: si toda forma social históricamente posible supone una construcción discursiva del cuerpo, supone también una cierta gama de movimientos y, por consiguiente, ciertos tipos específicos de danzas fundamentalmente ancladas a las condiciones históricas que las producen.

16 Los denominados bailes populares hacen referencia a aquellos practicados en contextos no formales cuyo fin es la sociabilidad y/o el divertimento sin fines escénicos explícitos.

Rondón propone que, tras el fenómeno masivo de las big bands, y en el marco de la migración sesentera de cubanos exiliados, una generación de latinos instalados en Nueva York busca expresar su sentir cotidiano y vivencias. La música que comienzan a producir (años sesenta y setenta) presenta varias características entre las cuáles está: la presencia del idioma inglés y español en las canciones,[18] letras que hacen alusión por igual a temas urbanos y barriales como a la herencia rural caribe, son canciones que se enmarcan dentro de los ritmos antillanos y sobre los cuáles se generan exploraciones sonoras diversas influenciadas por el jazz, el pop[19] (Rondón 2007, 53-55), el blues, el rhythm and blues y el soul (Ulloa 2009, 46).

Es a esta exploración sonora situada en el barrio latino de Nueva York y liderada principalmente por migrantes (e hijos de migrantes) cubanos y puertorriqueños, lo que comienza a denominarse "salsa" y ya no "música antillana".

Muy a grandes rasgos es este el contexto en el que nace esa música denominada salsa y sin embargo la discusión debe centrarse, justamente, en esa palabra tan problemática para muchos. Eminentes investigadores e incluso músicos reconocidos popularmente como "representantes de la salsa", niegan su existencia. Es el caso de Rogelio Martínez (director de la Sonora Matancera) quien afirma:

> La salsa no existe; no es más que la guaracha de toda la vida. Esa es una frase culinaria que se puso en boga y todo el mundo la utilizó; para que funcionara fue necesario coger las grabaciones de nosotros [la Sonora matancera] y regrabarlas nuevamente (…) Johnny Pacheco me preguntó un día -¿Puedo hacerlo?- yo le dije, cómo no chico. Él sabe que ha hecho la mejor copia de Sonora Matancera. Cogió los discos, copió los arreglos y por si le faltaba algo, Celia [Cruz] estaba cantando con él. Entrevista realizada por Alejandro Ulloa en Cali, 1985 (Ulloa 2009: 45).

También, se han erigido grandes controversias en torno al origen del término: algunos alegaron que ya en los años 20 el cubano Ignacio Piñeiro lo había usado en su tema *Échale salsita*, otros dicen que fue usado comercialmente por primera vez en 1966 en Venezuela, o que se le debe a los hermanos Lebrón y su disco *salsa y control*. Otros afirman que el título no fue importante hasta que en 1975 cuando la firma disquera *Fania Records* lanza al mercado la película *Salsa* y se hace al control del boom comercial del género.

Quizás la pregunta no debería girar en torno a quién "inventó" el concepto o cuándo fue la "primera vez" que se pronunció, sino a los eventos y elementos que popularizaron y finalmente institucionalizaron su uso. En ese sentido es necesario mencionar el papel que jugaron los medios de comunicación cercanos a la producción musical, es decir, la radio y televisión estadounidense, que contribuyeron en el uso masivo del concepto salsa al ser una palabra de fácil pronunciación tanto por hispanos como anglohablantes. (Boggs 1992). Sin embargo:

> si es cierto eso de que la salsa es tan solo música cubana vieja levemente remodelada en cierto tipo de arreglos, los valores artísticos de la expresión son entonces nulos. Si la salsa no es más que una etiqueta comercial, entonces ella importa muy poco (…) al margen de la moda y de la euforia publicitaria, existe algo de verdadera importancia cultural que corre en el fondo (Rondón 2007,42).

Ahora, en términos danzarios, el son, el mambo, el chachachá, etc. se caracterizaron por ser géneros bailados en contextos de fiesta. La *salsa*, como genero dancístico, también va a agrupar las muy diversas formas de bailar estos géneros, esta vez bajo el título de *estilos*.

Es indiscutible que esta música llamada salsa, producida inicialmente en Nueva York se distribuye rápidamente por el continente americano (y más adelante en los cinco continentes) instalándose en la cotidianidad de diversas ciudades. Se puede suponer que esta se "adapta" (musical y dancísticamente) dependiendo de lugar donde se comienza a producir. Entonces se comienza a hablar, por ejemplo, de una salsa Puertorriqueña (que tiene, por supuesto, su equivalente corporal en el popular *estilo puertorriqueño*), una salsa venezolana, una colombiana, etc. Incluso, para el caso colombiano se habla de que la salsa producida en la costa atlántica "suena" diferente de la producida en Bogotá y en Cali, y que el baile salsero barranquillero es más "alegre", el bogotano más "elegante" y el caleño más "arrebatado".

---

18 Ejemplos representativos de esto son las canciones *Watussi* de Ray Barreto (producida 1967) y Micalea de Pete Rodríguez (1967).

19 Hijo de esta mezcla surge, concretamente, el boogaloo (Rondón 2007, 55).

sin asociarlo casi naturalmente al baile y la fiesta. Esto pone rápidamente sobre la mesa de discusión la naturaleza de la salsa, que aquí planteamos inevitablemente bicéfala. Es decir, difícilmente se abarcaría la complejidad de la salsa si nos limitamos a un análisis musical y resultaría imposible hablar del movimiento asociado (sus estilos y tipos de baile) si no tenemos en cuenta la diversidad sonora propia del género. Es uno que nos empuja de un lado a otro, del cuerpo al sonido y del sonido al cuerpo.

Pero la pregunta por lo que sea la salsa, no es una pregunta fácil. En torno a esta se han escrito decenas de libros exponiendo definiciones y puntos de vista que dejan, al final, la sensación de no encontrar un consenso o respuesta concreta: que si es un género o una colección de ellos, que si es música cubana vieja rencauchada o una innovación musical de los latinos residentes en el Nueva York de la segunda mitad del siglo XX. Y entre esas posturas opuestas, se encuentra un sinfín de puntos de vista intermedios, diversamente argumentados, que no dejan claro si la discusión central está en dilucidar una supuesta "legitimidad o ilegitimidad" de la palabra salsa o en la definición de las características de la(s) música(s) así llamada(s).

"Salsa" es un salpicón, una mezcla de sabores. Una mezcla de "esto" con "aquello" y con "lo otro", que resulta en una nueva receta. Pero en el ámbito musical-danzario ¿es una receta, una mezcla de "esto" con "aquello"? A priori se podría responder afirmativamente pero, el asunto es más complejo: ¿Qué se mezcla con qué? ¿Qué ingrediente se pone primero, cuál en grandes cantidades y de cuál solo una pizca? ¿Se cocina a fuego lento como la historia de las culturas? ¿O a candela viva entre clave, timbal y caderas ondulantes?

La mayoría de autores sitúan de forma muy específica origen de la salsa en el barrio latino de Nueva York entre las décadas de 1960 y 1970 (Rondón 2007) (Waxer 2002) (Ulloa 2009) (Quintero 2009). Pero las raíces de esta música se hunden bastante en el tiempo y lejos de la Gran manzana: Quintero (2009) nos habla de una América caribeña colonial, lugar de señores europeos, también de esclavitud, negros y tambores. Un lugar y una época en la que los tambores y los encuentros musicales-dancísticos son el principal evento comunicativo de los esclavos pues la diversidad de lenguas africanas impide (en un primer momento) una comunicación verbal fluida. Diversos ingredientes se cocinan en esta cacerola: la ausencia de libertad, las tantas cosas por decir, sonidos traídos en la memoria, religiones e imaginarios que conforman en la recién nacida América un guiso inédito. Muchas son las sonoridades y músicas que van surgiendo en esta cocción, que mixturan tanto características europeas como africanas. En esta gran diversidad, sobresalen las que serán llamadas músicas cubanas y Puertorriqueñas, cuyas músicas serán conocidas con el seudónimo general de "músicas antillanas". Respecto a estas, Waxer anota:

> …Cuban and Puerto Rican popular genres are characterized by simple european harmonic progressions and melodic lines, string and wind instruments, the use of the Spanish language, and certain harmonic and melodics patterns typical of Iberian music. Many of their musical elements, however, point to a strong sub-Saharan african influence. These include a variety of drums and other percussion instruments; interlocking polyrhythmic, timbral, melodic and harmonic ostinati; a percussive approach to playing; call-and-response vocals, and a preference for dense or buzzy timbres.[17] (Waxer 2002, 42)

Waxer anota como géneros importantes de la música popular cubana (incorporados en el título de "música antillana") el son y sus variantes (la rumba y la guaracha), el danzón, el mambo y el chachachá, Ulloa agrega la guajira y el guaguancó. En cuanto a la música popular puertorriqueña ambos autores mencionan la bomba y la plena (Waxer 2002, 43-46) (Ulloa 2009, 46).

Ahora, la relación cultural Estados Unidos-Cuba fue tan estrecha a lo largo del siglo XX (ya fuese en los términos "amables" de la primera mitad del siglo o como sinónimo de oposición a partir de los años sesenta) como la de Estados Unidos con Puerto Rico; haciendo que una gran cantidad de migrantes de estas islas se instalaran en las principales ciudades estadounidenses.

---

17 Traducción: "Los géneros populares cubanos y puertorriqueños se caracterizan por progresiones armónicas y líneas melódicas simples y de origen europeo. Instrumentos de cuerda y aire, el uso de lengua española y patrones armónicos y melódicos propios de la música ibérica. Sin embargo, muchos de sus elementos musicales tienen una fuerte influencia del áfrica sub-Sahariana. Estos incluyen una variedad de tambores e instrumentos de percusión, polirritmias intercaladas y timbres, melodías y armonía de tipo ostinati; una aproximación al canto percutido, voces de llamado y respuesta y una preferencia por los timbres densos".

Al respecto, Carlos Miñana recuerda que el montaje del repertorio salsero por parte de los grupos colombianos en los años setenta, se hacía a partir de la escucha de los discos (conversación personal 2016), de tal manera que la aproximación sonora tenía un alto grado de intervención por parte del músico que adaptaba las canciones. En el caso de la aproximación corporal al baile, se dio (en principio, pues tampoco había maestros que enseñaran a bailar la recién nacida salsa) a través de las películas que llegaban al país (Jurish 2014, 22-34). Pero esta adaptación está influenciada necesariamente por las formas de baile y corporalidades presentes en cada región.

Se puede suponer que el surgimiento de los diversos estilos de baile salsero o la particularidad sonora y/o temática de esta en cada país o región, está influenciado por la intervención necesariamente creadora del músico y/o bailarín ejecutante. Así, la expresión corporal (danzaria) de la música es diferente en cada región. El sincretismo danzario que supone la salsa es recreado a partir de distintas memorias corporales con una consecuente clasificación en términos de "estilos de baile salseros". Este término habla, en realidad, de las muchas influencias corporales que se van entretejiendo entre la exploración estética y técnica de los bailarines, que no es estática en el tiempo, si no que se renueva constantemente. Hoy en muchas escuelas y compañías de salsa bogotana, por ejemplo, se puede encontrar que, paralelo a la formación salsera (que se ofrece usualmente por estilos: caleño, cubano, salsa en línea, on2, etc.), se ofrecen clases de ballet, danza contemporánea y jazz, bachata, etc. Y que esta exploración entre diferentes técnicas se ve reflejado no solo en la puesta en escena de cada compañía en los concursos distritales y nacionales, sino en la comprensión corporal de la música que se está bailando. El camino recorrido desde la llegada del género musical a la capital bogotana y su establecimiento en las rumba capitalina hasta la paulatina formalización del baile como género danzario a través del ofrecimiento de clases y la creación de grandes concursos distritales, nacionales e internacionales es el tema central de los siguientes apartes.

El calor Caribe se toma la tierra fría

La "salsa", entonces, como género musical no es propia del territorio Bogotano, ni siquiera del territorio nacional. Se implanta en las décadas de los sesenta y setenta, impulsado por diversos factores: el primero de ellos será el *avance tecnológico de los medios de comunicación*: la radio (Internacional, que se podrá escuchar en casi todo el territorio. Y la nacional, en la que comienzan a surgir programas sobre salsa)[20] y posteriormente la tv. El segundo será la *consolidación del mercado musical*: que invade desde Norteamérica hacia el sur del continente los mercados locales de LPs a bajo costo. El tercero, el *crecimiento demográfico desmedido que la capital colombiana vive en la segunda mitad del siglo* XX. Producto de la migración masiva desde todas las regiones del país. Miles y miles de familias y jóvenes llegaran, ya sea expulsados de sus hogares por la violencia de la época o por motivos laborales y en busca de estudios universitarios.

Lo cierto es que los "cachacos" se ven abocados a ver crecer la ciudad a ritmos antes impensables: el sur profundo se consolida en apenas unas decadas, decenas de barrios populares se conforman, jóvenes y adultos de otras regiones llegan a la ciudad trayendo consigo músicas, sonidos, bailes y proxemias diferentes a las "cachacas". El cuarto y último factor fundamental será, justamente, *la apropiación juvenil de la salsa como fenómeno identitario*: Estos jóvenes, además, serán la expresión de los principios morales que se comienzan a modificar en los años sesenta y setenta: la liberación femenina, la incursión del rock and roll, la popularización de algunas sustancias psicoactivas, etc.

La salsa, entonces, será en principio apropiada en contextos populares, como hecho musical y como expresión danzaría. La pregunta siguiente es entonces ¿Cómo se instauró y que características tuvo el baile salsero en aquella época (años sesenta y setenta)? Al respecto Carlos Araque,[21] quien por entonces era un adolescente de origen boyacense y criado en la capital, cuenta:

---

20 El primer programa radiofónico sobre la salsa producido en Colombia fue el producido a finales de 1969 por Miguel Granados Arjona, llamado El Show de Miguel Granados Arjona.

21 Director y actor de teatro. Antropólogo egresado de la Universidad Nacional de Colombia y Maestro en artes escénicas egresado de la Universidad de Antioquia. Profesor adscrito al programa curricular de Artes escénicas opción Teatro, de la Universidad Francisco José de Caldas, Facultad de artes –ASAB-. Melómano aficionado. Desde muy joven fue asiduo visitante de bares y discotecas de salsa en la capital del país. En este texto se presenta un breve aparte de la entrevista realizada en febrero de 2016, la cual puede ser encontrada en enteramente en la monografía (De) *construyendo cuerpos danzantes: contextos de formación corporal en el baile salsero bogotano.*

Llegamos a Bogotá cuando yo tenía como siete años y lo que sonaba pero al piso era lo que nosotros llamábamos "chucuchucu raspa canilla"; eso era por ejemplo Los graduados, Los hispanos, Los melódicos, Los blancos, Billos Caracas Boys, eso era todo. En toda parte era ese tipo de fiesta. Muy pero muy de vez en cuando uno escuchaba, por ejemplo, el Trio Matamoros, Celina y Reutilio o Compay Segundo. Pero muy de vez en cuando era muy de vez en cuando […]

Siendo muy pelado, en el bachillerato (eso es más o menos en el 71 o 72), yo tenía una amiga que era hija de caleños. Como a la nena le gustaba la salsa, iba con ella y con los hermanos (que también eran salseros) a rumbear y siempre salíamos de tropel porque en esa época en Bogotá la salsa era un delito; entonces tú llevabas y colocabas un acetato o un disco y la gente lo quitaba y lo rompía y lo tiraba. Eso ocurrió muchas veces y por eso ocurrieron muchos tropeles en los que nos daban en la mula porque los salseros éramos pocos en esa época.

Nosotros bailábamos en algunas fiestas en principio. Después descubrimos las discotecas donde se permitía bailar salsa pero no podíamos ir por ser muy sardinos. Por entonces dos discotecas muy famosas eran El faisán[22] *y La montaña del oso,*[23] *empezamos a pedirle a la gente de esos lugares que organizara las coca-colas bailables. […] Las hacían de 2 a 6 y al principio era muy chévere pero comenzaron a filtrarse el trago, la droga, el sexo... todo. Allá ¡Se armaban unas competencias!, pero no era que le pagaran a un man para que se vistiera con traje de luces, sino que de pronto tú estabas bailando y el man llegaba y (si tenía la intención de ser bailarín profesional) decía: "espérate un momentico voy y me pongo la percha". Ese era el dicho: "la percha". Y de pronto el man se iba con su nena y llegaban transformados. Y pedían pista: ¡ishhhh, eso era muy bacano! Y si uno también llevaba la percha u otra pareja salía, ¡entonces se armaban unas competencias! Y el único jurado que había era la gente que aplaudía o que decía esto o decía lo otro. El problema era que muchas veces en la competencia se agarraban y todo terminaban mal. Pero no se agarraban porque el uno robara al otro o por razones así, sino por la lógica de la competencia, porque las competencias se ganaban bailando. Todos esos eran bailarines muy tesos pero como eran malandros terminaban a puños y hasta a cuchillo.*

Después cuando cerraron esas discotecas otra vez se volvió a lo mismo, al chucuchucu raspa canilla[…] y de pronto nos llegó el "run run" de que había una caseta en Soacha donde ponían salsa y nosotros empezamos a ir los primeros meses. Al principio iba gente pero era poca. ¡Y de pronto empezó a ir el mundo de gente!: chocoanos, vallunos, paisas... ¡y era la locura!

Ya después cerraron esa caseta e iba a unos sitios que eran más frescos y que fueron abriendo en Kennedy. Allá teníamos mucho la influencia del rock porque el movimiento del rock fue muy fuerte y había debates entre los rockeros que odiaban la salsa y los salseros que odiaban el rock. Pero a mí, paradójicamente, me gustaban los dos, yo no tuve ningún conflicto con el rock.

Varios son los aspectos analizables de este relato. En primer lugar podemos suponer que el antagonismo expresado por Araque entre lo que llama *chucuchucu raspa canillas* y el baile salsero, refleja la oposición entre dos formas de asumir el baile (como evento festivo) y la corporalidad en ella propuesta: Están, por un lado, los sonidos y las formas de baile frecuentes en los salones de baile santafereños en la primera mitad del siglo XX, mucho más recatadas que las expresadas posteriormente en el baile salsero, en el que el contacto corporal entre el hombre y la mujer es mayor y puede contener una mayor carga erótica.

En primer lugar tenemos el baile en pareja en el que (si bien no hay una formación coreográfica estricta) conserva el pudor y el decoro como aspecto central: es el baile que según Pedraza *"recomendaron los higienistas del siglo XIX, en el que primaban la disciplina, la mesura, la gracia, la discreción…"* (Pedraza 2011, p. 269). Y por el otro lado tenemos el baile de origen popular caribeño *"donde el cuerpo se expresa con velocidad, erotismo y frenesí. Siendo la primera expresión corporal de raigambre popular que enfrentó la herencia del pudor y el decoro."* (Pedraza 2011, p. 269). Es por este motivo que el baile salsero se desarrollará en al margen del orden social predominante, en escenarios nocturnos, juveniles, frecuentados por migrantes y/o en la periferia de la ciudad. Todo bogotano que hoy pose de salsero, ha escuchado algo sobre las míticas casetas de

22 No se ha encontrado referencia bibliográfica alguna referente al bar el Faisán que menciona Araque en su relato.

23 *La montaña del oso* (1975-1990). Ubicado en la Calle 52 con 13 visitado por los mejores programadores y DJ de la época e incluso por las estrellas de la salsa como Héctor Lavoe, en sus visitas a la capital. Disputó con *Palladium* el título de "mejor bar salsero de la capital" (Jursich 2014, p. 585).

Soacha en las que, según se dice, tenían lugar las mejores fiestas y competencias salseras debido, en gran parte, a la falta de control estatal sobre las mismas.

Por otro lado, la voz de Araque permite entrar en la intimidad del hecho festivo salsero, dejando ver como ocurría, sus protagonistas y los principios rectores del mismo: cuenta que los primeros bailarines eran "malandros", refiriéndose con esta expresión a que muchos de ellos provenían de las clases sociales más bajas, incluso podían ser conocidos ladrones y bandidos que en la rumba adquirían un lugar predominante debido a su talento danzario: las reglas internas de las rumbas no dejan espacio a la delincuencia. Ahora, esta podría ser una regla identificada de no ser por el usual final de las primeras competencias salseras: en medio de la rumba dos o más bailarines o parejas entraban en espontanea competencia, haciendo gala de sus mejores pasos, ropas ("perchas") y creatividad corporal. Estas primera competencias sin códigos aún claras podían concluir en batalla campal.

Al respecto el antropólogo Soler Caicedo (2012) propone que el evento del baile y la competencia salsera, puede leerse como uno de tipo ritual en el que dos grupos humanos se enfrentan a través del movimiento y la gestualidad. En estos sucesos, factores como la estética y la escenificación evitan el final violento. La teoría de Soler se confirma al observar que (si bien las primeras competencias podían concluir en agresión física) en la formalización del baile, los eventos de "concurso salsero" continúan desarrollándose en el ámbito de la "competencia," más suprimen completamente el enfrentamiento violento, siendo usada la palabra "batalla" solo en términos metafóricos.

Para finales de los 80 el gremio salsero bogotano ya está bastante establecido y hasta cierto punto delimitado. Están definidos los aspectos fundamentales que caracterizan la primera etapa de la instauración de la salsa en la capital: el género está vivo en la cotidianidad de un grupo humano que crece constantemente. Además hay reglas que lo rigen: se puede ver que el elemento de la *competencia* está presente desde el principio (desde la rumba) y que la inicial centralización del afán competitivo de los bailarines populares bogotanos está acompañado por una *delimitación paulatina del espectro estético*. Por otro lado, es de suponer que al surgir *estilos* muy particulares de baile salsero, surgen también discursos sobre "cómo se baila la salsa bien y como no se baila bien":

> Lo que hacía grandes a los rumberos de esa época era que cada quien forjaba su estilo. Nadie nos dijo nunca "venga le enseño" (…) En nuestra época había un estilo más clásico, con alguna que otra caída. Pero lo importante era que cada cual tenía sus pasos e inventaba nuevos movimientos. Era posible distinguir a *Chucho de Mamboloco*, por ejemplo, sin siquiera verles la cara (Jursich, 2014, p. 286).

De ahí a la implantación de escuelas y academias de salsa en Bogotá hay aún un trecho largo pero se puede intuir que la rueda ya estaba ya girando en esa dirección pues cada vez se delimitaban más los aspectos determinantes del género salsero: la competencia, la estética y el movimiento.

Bogotá, ciudad salsera en el cambio de milenio

"¡Muere la salsa en los 90!" afirman los salsómanos más radicales. Se refieren a que por entonces se populariza la llamada salsa rosa. Atrás queda la época dorada de la salsa pero, paradójicamente, esta es la década en que el baile salsero (en Bogotá) se define y formaliza, pasando de ser una práctica en el espacio de la rumba, a ser (en cierto modo) direccionada por el Instituto Distrital de Cultura y Turismo (IDCT) e incluso a considerarse un suceso artístico con potencial repercusión social. Hasta ahora hemos hablado de bailadores y bailarines, a partir de esta época les dirán también *artistas.* Hasta esta época hablamos de personas que bailan en su tiempo libre, a partir de ahora algunos devengaran salarios.

La década de los noventa es la bisagra entre la primera etapa descrita previamente y el boom salsero que inunda la capital de escuelas y competencias de alto nivel hacia el 2010. Pero ¿Cómo ocurre esta transición? Se puede afirmar con certeza que son las políticas culturales de los gobiernos distritales de fin de siglo las que generan esta bisagra y abonan el terreno para que (ya entrada la primera década del 2000) el devenir internacional del baile salsero genere nuevas modificaciones.

En 1995 el alcalde Antanas Mockus propone un plan de desarrollo denominado Formar ciudad, que se caracteriza por *"incorpora el elemento*

cultural como base esencial de la transformación urbana y del desarrollo de la capital."(Farah 2005, p. 24), el cual buscaba armonizar el progreso individual del ciudadano con el bien común *"promoviendo el crecimiento del patrimonio colectivo al tiempo que el mejoramiento individual de los habitantes de la ciudad"* (FC). Adicionalmente en 1997 se crea el Ministerio de la Cultura, lo cual proporciona un marco nacional favorable para las nuevas políticas culturales capitalinas.

El Instituto Distrital de Cultura y Turismo (IDCT) centraliza el interés cultural del gobierno distrital, buscando:

> Potenciar la diversidad cultural, la formación artística, el capital turístico y el conocimiento del Distrito Capital. Ampliar y cualificar el consumo cultural y contribuir a la convivencia ciudadana y al fortalecimiento de la cultura democrática. Formular políticas orientadas a la descentralización y a la especialización de los campos de la cultura y el turismo. Promover la reorganización de las entidades distritales de cultura" (IDCT). Entre 1996 y el 2003 César Monroy asume la gerencia del área de danza del IDCT, periodo durante el cual crea eventos y festivales tan importantes en la ciudad (algunos vigentes hoy en día) como "Ballet al Parque", "Festival de Danza Folclórica", "El Tango se toma a Bogotá", "Salsa al Parque", Festivales de Break Dance y Pop Dance entre otros, que buscaban cualificar y dar a conocer los distintos géneros de la danza presentes en la ciudad (Colarte).

Entre 1996 y el 2003 César Monroy asume la gerencia del área de danza del IDCT, periodo durante el cual crea eventos y festivales tan importantes en la ciudad (algunos vigentes hoy en día) como "Ballet al Parque", "Festival de Danza Folclórica", "El Tango se toma a Bogotá", "Salsa al Parque", Festivales de Break Dance y Pop Dance entre otros, que buscaban cualificar y dar a conocer los distintos géneros de la danza presentes en la ciudad (Colarte).

En el marco de estas políticas distritales, los bailarines de salsa de la capital encuentran un horizonte laboral en torno a su práctica danzaria, que les permite dedicarse completamente a ella e incentivar procesos formales de enseñanza del baile: las nuevas generaciones de bailarines no pasarán por la rumba como el lugar de aprendizaje de la salsa, sino que se vincularan (algunos desde muy niños) a las compañías que sus antecesores comienzan a formar apenas iniciado el nuevo milenio:

> En esa época las competencias en los bares eran por una botella de aguardiente […] pero en el 97 una discoteca que se llama XL hizo un concurso en grande. En la final estaba el maestro César Monroy. Él llamó a las parejas que en esa final le gustaron, también fue a bares de tango y llamó a los mejores bailarines. Se fue al teatro Embajador y buscó bailarines de pop y hip hop. Nos reunió y nos dijo que nos pagaban muy bien por hacer tres presentaciones: una en La Media Torta, otra en el Teatro Jorge Eliécer y la última en una tarima rodante. Claro nos tocaba ensayar mucho. Ahí comenzamos a trabajar con todos los eventos que organizaba el maestro en el Instituto. Él proponía mucho, era muy creativo en armar eventos donde fuera: al aire libre, en teatros… y nosotros también proponíamos[…] en 1998 empezó a hacer sus festivales de salsa y merengue; empezó a formar el Festival de salsa, tango y hip hop. César se preocupó por formar a los bailarines. […] hacíamos "La Esquina del Movimiento" que consistía en que en cualquier esquina montaban sus torres con luces y sonido y toda la gente que pasaba podía ir a ver."Asaltos a Las Esquinas" consistía en que íbamos en un camión con sonido y en cualquier lugar que veíamos mucha gente parábamos a bailar y después se repartían volantes del festival diciendo que nos íbamos a presentar en el Jorge Eliecer Gaitán o en la Media Torta. Siempre

Olga Ceballos[24] habla de esta época de transición en la que algunos los bailarines populares se desligan de los bares y surgen un movimiento danzario que los llevará a los principales escenarios de la capital:

> César Monroy fue el único que vio todo el talento que había en la salsa, el tango y el break dance y que dijo que merecíamos, como el ballet, estar en un escenario digno. Él fue el que nos sacó de los concursos baratos de discotecas y empezó a crear festivales. Se preocupó por la difusión pero también por la formación, por ejemplo creó el programa de Jóvenes tejedores de sociedad que fue muy importante en las localidades por que se llevaba formación artística a los barrios […] había formación en todas las áreas. Al finalizar cada año se hacían muestras y el mejor grupo era llevado al Jorge Eliécer Gaitán a mostrar su show completo. Son muchos los artistas reconocidos dentro y fuera del país que iniciaron en ese programa (Entrevista realizada Olga Ceballos, Marzo de 2016).

[24] Bailarina bogotana de salsa de aproximadamente cuarenta y cinco años de edad. Licenciada en educación física, profesora de salsa en la Universidad Nacional de Colombia y directora del grupo institucional de salsa de la misma. Ejerció como bailarina profesional aproximadamente entre 1995 y 2007 cuando se dedicó completamente a la docencia en danza.

Este nuevo horizonte no solo hará que los bailarines populares comiences a denominarse *artistas*, sino que la percepción social general sobre estos se modifique lentamente. Es decir, esta década deviene en una primera formalización del género con la consecuente creación de un campo laboral para el bailarín y el alcance de un estatus social y económico asociado al baile antes no imaginado. Su aparición en medios de comunicación masiva y su presencia en los principales teatros de la ciudad populariza la práctica y surge el interés de muchos por "aprender a bailar salsa" ya no en el contexto festivo, sino en la búsqueda del evento escénico-danzario.

Resulta evidente que lo ocurrido con el baile salsero no es un fenómeno aislado, sino anclado a una modificación distrital del lugar del arte y la danza en la cultura y en la construcción ciudadana, que si bien inicia muy puntualmente en la alcaldía de Mockus y la iniciativa de Cesar Monroy (en el caso de la danza), no se limita a un periodo de gobierno sino que se continua en los posteriores. En el documento *Estado del arte del área de danza Bogotá D.C* (2006) de la gerencia de danza, se habla de cuatro periodos de fortalecimiento de la práctica danzaria bogotana entre 1996 y el 2004.

El *primer periodo* que abarca el año 1996 en el que se busca "fortalecer la construcción de la identidad de los distintos géneros de la danza del Distrito Capital y en el que se identificó una gran diversidad dancística en la ciudad" (Gerencia de danza 2006, p 133). Producto de este diagnóstico se crea (entre otros varios) el Festival de Salsa. El *segundo periodo* abarca los años de 1997 y 1998 en los que se busca "Tomar conciencia de la valiosa riqueza y diversidad del arte danzario de la ciudad" (Gerencia de danza 2006, p 133). "Con este proceso se pretendió hacer visible y legitimar los procesos de géneros o modalidades que hasta entonces eran excluidos del ámbito 'artístico' por considerar que les faltaba rigor técnico y eran practicados por comunidades de grupos marginales" (Gerencia de danza 2006, p 133). Siendo este el caso de la salsa, el tango, el break dance, entre otros. Se fomenta la creación artística y la formación pedagógica de los bailarines.

El *tercer periodo*, desarrollado en los años 1999, 2000 y 2001, planteó como objetivo "mejorar la calidad artística de los productos danzarios" (Gerencia de danza 2006, p. 134). Entre los proyectos puestos en marcha en este periodo se buscó incentivar la presencia de la danza en espacios públicos a través de los proyectos *al parque, Festival insólitos, la Esquina del Movimiento y Asalto a las esquinas*. Se promovieron los espectáculos en el teatro Jorge Eliécer Gaitán y se buscó llevar la danza a las localidades con el programa *Cultura en Común* (Gerencia de danza 2006, p. 134). El *cuarto proceso* inicia en el 2004 y buscó "fomentar procesos de calidad que permitan proyectar a la ciudad a nivel nacional e internacional, Impulsar la participación masiva las formación de públicos y diversificar los Montajes coreográficos" (Gerencia de danza 2006, p. 135). Se buscó que los bailarines del Distrito Capital entraran en contacto con metodologías, técnicas y formas de creación y poner en escena obras de danza. Se fortaleció la programación de franjas de danza en la Media Torta y se llegó a tener 10 festivales anuales de danza entre los que está, por supuesto, el festival *A Bailar con Salsa*.

En cuanto a procesos de formación danzaria se refiere, el IDCT promueve la masificación del aprendizaje de diversos géneros a través de talleres asociados a los festivales y, principalmente, por medio del programa *Jóvenes tejedores de sociedad (JTS*) activo entre los años 1997 y 2007.

> Entre el año 1997 y 2007, la Secretaría de Cultura Recreación y Deporte de la Alcaldía Mayor llegó a más de 30.000 bogotanos de los estratos 1, 2 y 3 con talleres gratuitos de música, danza, arte dramático, artes plásticas, literatura y medios audiovisuales, en desarrollo de su proyecto Jóvenes Tejedores de Sociedad. Fueron 1.000 talleres en los que participaron jóvenes entre los 14 y 25 años de las 20 localidades de Bogotá (…) JTS duró 10 años, es decir, fue agenciado por 4 administraciones distritales. Tejedores se convirtió en un semillero de organizaciones culturales, grupos artísticos, gestores culturales, profesionales del arte, docentes, investigadores, y aportó de manera significativa a la formación de públicos en todas las localidades de Bogotá (Banrep).

En el ámbito de la salsa el proyecto JTS se constituyó como una posibilidad laboral para los bailarines que en esa época se encontraban vinculados de forma indirecta al IDCT como Olga Ceballos, Wilson Marín, Edgar Estrada y Timbalinto[25]. Y en cierto modo un laboratorio de formación indirectamente asociado a la creación de primeras compañías de salsa en la ciudad: *SonComoSon* (dirigida por Ceballos), la *Compañía de Wilson Marín* (dirigida por Marín) y la *Nueva generación de mambo y chachachá* (dirigida por Estrada).

---

25 Algunos de los bailarines bogotanos creadores de las primeras compañías de danza en las que se bailaba exclusivamente salsa.

El baile salsero paulatinamente deja de asociarse al consumo de alcohol, las riñas callejeras y los estratos bajos de la población, aumentando su estatus social pero no perdiendo, sin embargo, su impronta de baile popular. La salsa (como los otros géneros integrados a los programas del IDCT) comienza a exhibirse en escenarios de renombre distrital como el *Teatro municipal Jorge Eliécer Gaitán, el Auditorio León de Greif y el Teatro al aire libre la Media Torta.* Comienza también a aprenderse y enseñarse paulatinamente en salones de clase. El contexto de la fiesta continúa fortaleciéndose en los circuitos rumberos capitalinos, pero la paralela formalización de la salsa como danza y su reconocimiento como *fenómeno artístico* le permite incursionar en espacios antes difícilmente pensados: los salones de clase, los teatros distritales y los festivales artísticos.

Pasar a las finales: aprender para competir

Es curioso notar que, aunque la salsa incursiona en el escenario no pierde la cualidad competitiva. Por el contrario, en el caso bogotano las competencias y concursos son absorbidos por el gobierno distrital convirtiéndose en motivo de estatus social dentro del gremio. Estas toman una forma particular que combina el evento escénico y de las competencias deportivas modernas.

Sin embargo, Bogotá no es una isla en este caso. En otras ciudades, particularmente Cali, ocurre lo propio. En otros países se formalizan concursos que comienzan a tener gran cubrimiento audiovisual: Campeonatos en Estados unidos, Puerto Rico, Cali, Buenos aires, etc. El baile salsero se consolidó a mediados de la primera década del 2000 un camino de especialización y profesionalización que empuja una industria que mueve millones de dólares anualmente y se expresa en circuitos de concursos internacionales y nacionales. En la capital la formalización de este baile se expresa entonces en los nuevos contextos que ocupará: el salón de clase, el nacimiento de concursos distritales y nacionales[26] (Como *el Congreso mundial de salsa de Bogotá: Bogotá en su salsa*), la parcial financiación estatal de este tipo de eventos y el surgimiento de un circuito distrital de escuelas y compañías, la delimitación aún más estricta del espectro estético que veremos muy bien ejemplificado en los concursos y una cierta homogenización en cuanto a la formas correctas de bailar salsa:

> Antes IDARTES hacía un concurso de salsa, era muy chévere, creo que me gustaban más antes los concursos de salsa que el congreso de ahorita porque había más espacio a la creatividad. Entonces las academias hacían un montaje de 10 minutos y eran muy creativos, desarrollaban una historia a través de la salsa. Los hacían en La media torta y en la Plaza de Bolívar. Además estaba el concurso de parejas profesionales, pero en esa época eran solo como 6 u 8: concursaban Nicolás Carreño y Cáterin Estrada, Erick Estrada y la pareja de afrolatina. […] era una lucha por superarlo haciendo cosas diferentes y cuando uno veía una academia que hacía algo similar a otra academia a uno le parecía como de mal gusto, como que no buscan su identidad, pero pues hoy en día esa es la ley. Las cosas son muy similares, hasta los nombres de las academias son muy parecidos: Esfera latina, Salsa latina, Paso latino… (Entrevista realizada Luis Rubén[27], Febrero 20 de 2016).

Las parejas aquí mencionadas son reconocidas por ser hoy directoras y creadoras de las escuelas más reconocidas y que comenzaron a surgir en el medio distrital hacia el 2008. Pero es hacia el 2010 cuando el boom de la escuela de salsa resulta apabullante. Cada año varias escuelas abren sus puertas. La salsa se desvincula del "sur profundo" y su arraigo en las clases populares, para diseminarse en todas las localidades de la ciudad. hacia el 2010 los bailarines disponen de salones de clase especializados en los cuales enseñar salsa: es decir, trasmitir su estilo particular de bailar salsa a decenas de estudiantes. Se instaura así ya completamente la lógica de "formarse para competir", se simplifican los tiempo de aprendizaje y los bailarines hablan ya en términos de "formación corporal", "estilos de vida", "premios" y "concursos". Este el caso de Sebastián Montero quien relata:

---

26 No existe un solo órgano oficial que genere estructuras y normas uniformes en torno a la práctica formal y profesional de la salsa. Por el contrario, hay varias organizaciones internacionales y cada una convoca anualmente sus propios congresos internacionales y/o nacionales, competencias de baile o campeonatos, por lo que es difícil plantear una homogeneidad en las normas y categorías de concurso, tipos y valor monetario de cada premiación. Algunas de las organizaciones con mayor presencia o influencia mundial son la World Salsa Federation (WSF) y la International Dance Organization (IDO). La presencia mundial de la salsa se refleja en la organización de festivales y competencias alrededor del mundo pues cada país y ciudad suele tener organizaciones regionales que a lo largo del año convocan eventos y competencias a nivel local.

27 Bailarín de salsa desde el año 2007, pertenece desde entonces al grupo artístico institucional de salsa de la Universidad Nacional de Colombia. Ha participado en diferentes competencia de índole universitario y distrital. Investigador autodidacta de la salsa.

> Mi nombre es Sebastián Montero, actualmente soy bailarín profesional de salsa y tengo 27 […] Entré a la primera academia de baile a los 23, allá enseñaban todos los ritmos pero muy básicos, como para bailar en una fiesta social. Ahí estuve unos tres meses […] Como al mes y medio el director me dijo que si quería participar en el Congreso mundial de salsa de Bogotá y yo le dije "¡pero yo llevo como un mes solamente!", "¿pero quiere? Es que usted es muy juicioso". Los directores comenzaron a crearme una coreografía muy básica para concursar en la categoría de parejas amateur que es la de los principiantes. Ahí empezó todo. Nos presentamos a la eliminatoria y me temblaban las piernas, pero traté, en medio de la presión, de disfrutarlo. Para la final (que era como cuatro meses después) tuve el mayor estrés de mi vida, no fui a la universidad solo ensayamos con mi pareja todo el día. En ese congreso quedamos de séptimas y quedamos súper contentos porque 6 meses de trabajo y haberle ganado a tantas parejas, era muy gratificante. En enero siguiente comencé trabajar en el grupo semiprofesional y al grupo profesional. A los poquitos meses fuimos a competir en grupo a Medellín y quedamos de penúltimas. Muy de la mano con eso fue que empecé a dictar clases acá [se refiere a la Academía de baile Paso Latino].
>
> A mi pareja de baile la conocí en el 2013, con ella pudimos participar en las dos últimas ediciones del congreso de Bogotá y quedamos en tercer puesto de pareja cabaret. Estuvimos en Medellín en la Colombia salsa festival que a nivel suramericano es el más importante. En 2014 fuimos al World latin dance cup en Miami, que a nivel internacional es el de más renombre y es un impulso para uno, porque si uno no sale y no se estrella uno no sabe que está haciendo mal ni hasta donde puedes llegar […] Yo llevo muy poquito en la danza, 4 años no es nada comparado con gente que comienza a los tres años. Ahora que yo estoy metido en este cuento de la salsa y veo que lo hubiera podido elegir desde muy pequeñito, yo hubiera pedido que no me metieran a clases de futbol sino de ballet y de jazz porque uno ve que es muy importante la formación integral del bailarín, así se puede ser diferente y para poder resaltar en algo uno tiene que seguir estudiando, seguir viendo salsa, seguir enriqueciendo el lenguaje de tu cuerpo (Entrevista realizada Sebastián Montero, Marzo de 2016).

¿Cómo surge esta dinámica de competencias y estilos de baile salsero? Se puede tejer una respuesta al observar que cada pareja formó un discurso corporal muy claro sobre lo que es "su forma de bailar". Si esa construcción técnica se pone en competencia exitosamente y dichos bailarines comienzan a ser reconocidos como múltiples campeones, lograrán atraer un mayor número de estudiantes a sus escuelas y compañías. Es la especialización de salsa.

En el 2011 aparece en escena la primera versión del *Congreso mundial de salsa de Bogotá,* con la modesta participación de cerca de cerca de 10 compañías bogotanas, pero año a año la participación en este evento se masifica llegando, en su versión número cinco en el año 2015, a tener cerca de 40 compañías compitiendo, oriundas tanto de la capital como de otras regiones del país. Poco a poco el congreso mundial centraliza el afán competitivo de los bailarines capitalino, opacando los concursos barriales. La realización de este evento está en manos de la *Fundación salsa capital* (que agrupa a la mayoría de escuelas de la ciudad) y se realiza con recursos de origen público y privado. Hoy hay más de treinta escuelas de salsa distribuidas en todas las localidades de la capital, abriendo sus puertas diariamente a cientos de personas que buscan aprender a bailar salsa y varios concursos (tanto a nivel universitario como a nivel distrital y nacional) se realizan anualmente. En el 2012 la compañía *Esfera latina* obtiene en Cali el primer puesto en el festival de salsa de Cali (la llamada capital de la salsa), un hecho antes imposible de pensar.

Pero, como se mencionaba al principio de este documento, toda danza responde a las lógicas de la sociedad que habita. El permanecer viva en la cotidianidad de un colectivo humano implica su constante transformación. Hoy por hoy, una discusión que fue detectada ya desde la primera etapa setentera y ochentera se encuentra más viva que nunca: la referente a lo que en la salsa de denomina "estilo". Haciendo referencia al tipo de movimiento que denominamos "salsa" y su relación con las músicas: si hace una década la discusión se daba entre la legitimidad del baile "vieja guardia" y el de la nueva generación, en la actualidad la misma discusión gira en torno a los estilos que se enseñaban en las academias ¿Existe algo que se pueda denominar "estilo bogotano"? ¿se debe trasmitir el denominado "estilo caleño", o estilos de corte internacional como el on2, chicago, "en línea" y tantos otros? Hoy unas compañías se reclaman origínales por mezclar el estilo vieja guardia bogotano con lenguajes internacionales de

---

28 Ingeniero Químico y Bailarín profesional de salsa desde el año 2013 de la compañía Paso Latino. Tiene veintisiete años de edad y comenzó su carrera danzaria a los veintitrés años. Es profesor de salsa de varias escuelas bogotanas. Fue entrevistado por la autora en febrero del año 2016.

la salsa con géneros como el ballet, el jazz y la danza contemporánea. Otras se reclaman exponentes del estilo caleño "original," mientras un pequeñísimo porcentaje reclama no dejar morir el estilo viejo guardia "puro". Unos reclaman tener un estilo más "bonito por ser más elegante", otros uno más "bonito por trasmitir más fuerza". Lo cierto es que el baile salsero bogotano hoy por hoy transita la cotidianidad de la capital y se transforma día a día.[29]

Los nuevos tiempos

Hay, sin embargo, un contexto más que comienzan a recorrer algunos bailarines de salsa capitalinos, este corresponde a la formación universitaria en danza académica. Hoy por hoy, decenas de bailarines preocupados por lo que Montero denomina *la formación integral del bailarín* ingresan a contextos universitarios como la carrera de Arte Danzario ofrecida por la Universidad Distrital, con el objetivo de formarse técnicamente en otros lenguajes danzarios, usualmente con el fin de enriquecer su capacidad interpretativa.

La formalización del campo de la danza académica en el ámbito universitario bogotano es reciente, pues inicia en los años noventa cuando en 1994 se crea la carrera de artes escénicas en la academia superior de artes de Bogotá. Este programa ofrecía un énfasis de formación en danza contemporánea que existió (con algunas modificaciones) hasta el 2015. Martha Ospina[30] (Universidad Distrital, 2017) menciona que este otorgaba gran importancia a la formación en ballet y la danza tradicional. Pero no es sino hasta el 2011 cuando La ASAB (vinculada ya a la Universidad Distrital desde el 2008) muta dicho programa curricular a uno que abarca otros tipos de danza y énfasis profesionales además de la contemporánea, denominado Arte Danzario que, según afirma Ospina, parte de identificar un campo danzario popular muy fuerte en todo el país. Esta carrera abre las puertas del mundo universitario a bailarines de todo índole, entre los cuales los jóvenes salseros se ven incluidos. En entrevista personal Anderson Laguna, estudiante de esta carrera universitaria y bailarín de salsa, afirma que desde su punto de vista "la carrera [Arte Danzario] puede ofrecer espacios de argumentación en pro de la salsa, espacios de discurso que en las academias no se encuentran" (2018).

Y, sin embargo, no obstante su formalización evidente, la interpretación del baile salsero no se desvincula de la fiesta y el divertimento, que continúa siendo valorado por mucho como el contexto que da sentido a la interpretación del género:

> (…)En la salsa caleña el dispositivo de creación es la improvisación y su auge es por la improvisación. Y ¿dónde se da la improvisación? Pues en el furor de la rumba. Y entre más visceral pues más fortaleza tiene la improvisación. La rumba es la excusa para bailar así. No hay nada más rico que bailar salsa con alguien que no es bailarín (Entrevista realizada a Anderson Laguna el 22 de febrero del 2018).

Es así como la rumba se transforma ahora en herramienta de comprensión del género danzario en pro de fortalecer la creación, la representación

> Una cosa es un social y otra una rumba. Un social es por ejemplo, el encuentro de bailarines que saben bailar salsa en un bar de salsa para bailar. Pero eso para mí no es una rumba, porque uno baila allá en un estado de representación y en la rumba eso no pasa. Entonces, aunque es un bar y se baila, no es una rumba[31] (Entrevista realizada a Anderson Laguna el 22 de febrero del 2018).

Hoy por hoy, el baile salsero ocupa diversos contextos. A lo largo de la semana decenas de escuelas de baile abren sus puertas a todo tipo de intérpretes, cada fin de semana decenas de bares especializados y semi especializados se colman de rumberos salseros, melómanos y grupos de

---

29 A grandes rasgos se puede decir que el "estilo vieja guardia" y el de la "nueva generación" es una diferenciación creada por los mismos bailarines bogotanos, que sintetiza unas diferencias generacionales concretas. Así, el estilo "vieja guarida bogotano" es el bailado por aquellos que iniciaron su trasegar en la salsa en los años 70 y hasta la década del 90 y que aprendieron a bailar en las rumbas bogotanas. Por su parte el estilo de la "nueva generación" corresponde al bailado por los jóvenes que aprendieron a bailar en las recién nacidas escuelas de salsa de los años 90 y principios del 2000 y que, según algunos, es más rápido que su predecesor. También se diferencia técnicamente en que el estilo "vieja guardia" marca los pasos básicos adelante y el "nueva generación" lo hace atrás, a la manera caleña.

30 Doctora en ciencias sociales, una de las creadoras del programa curricular arte danzarios y docente en el mismo.

31 En los últimos años en la ciudad de Bogotá se ha popularizado la creación de eventos denominados social. Que es una reunión de bailarines de alto niveles en bares salseros de alto reconocimiento capitalino. En estos encuentros los bailarines interactúan y bailan entre ellos sin presentarse competencias directas.

música que interpretan en vivo tanto clásicos de la salsa como sus creaciones musicales contemporáneas. Es así que la salsa, es un reflejo muy concreto de lo que es la capital del país y, en cierto modo, también permite intuir una profunda línea cultural que atraviesa Latinoamérica: como genero bicéfalo la salsa transita una historia desde mediados del siglos XX fuertemente anclada en el sincretismo anglo-hispano (tan determinante en sociedades centro y sur americanas) que no deja de lado las profundas raíces discursivas tradicionales latinoamericanas pero inevitablemente se arraigada en la idea de urbanidad. La salsa, además, mixtura de forma muy eficientemente las particularidades locales que encuentra en cada región a la que arriba y se enquista efectiva y muy productivamente en la industria cultural (musical y escénica). Es así que para el caso particular del campo danzario bogotano, la salsa es reflejo de la historia sociocultural contemporánea de la ciudad. Dando cuenta de sus avatares histórico, generacionales, administrativos y estatales.

La salsa, como baile popular urbano entra en dialogo con los intereses de la sociedad que habita, en este caso la capitalina. Lo que aquí denominamos "formalización" de los bailes populares tiene que ver con diversos aspectos: por un lado la afirmación del aula de clase y el contexto académico como lugar legítimo de construcción del conocimiento; y por otro, con el afán del gremio danzario bogotano de ser socialmente entendido como un campo de conocimiento concreto y complejo que no se resume solamente al divertimento. En esa medida pugna por un lugar digno en términos socioeconómicos, con todo lo que esto conlleva: consolidación de políticas culturales, formalización del ámbito investigativo danzario, generación y/o fortalecimiento de circuitos de consumo danzario, etc. El campo danzario bogotano es amplísimo y diverso, justamente en esa diversidad los bailes populares buscan afianzar un lugar o estatus social y económico concreto, expresado en su incursión en el aula de clase, los circuitos de concursos, su presencia en los grandes escenarios de la ciudad. Esto sin dejar de lado la impronta originaria: su origen popular.

Bibliografía

Bárbara, Eugenio. Antropología teatral. En *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza: Elementos metodológicos para la investigación histórica de la danza.* Coord. Hilda Islas (México: Conacultura, 2001), 492-508.
Farah, Ángela. 2005. *Efectos de las políticas culturales de Bogotá en la Calidad de Vida de sus beneficiarios. Un Estudio de Caso: Programa Jóvenes Tejedores de Sociedad 2004-2005*. Tesis Maestría en Política; Pontifica universidad javeriana.
Garzón, Marcela. 2009. *14 Sones: Una historia oral de la salsa en Bogotá*. Tesis de Comunicación social y periodismo; Pontifica universidad javeriana.
Gerencia de Danza. 2006. *Estado del arte del área de danza Bogotá D.C*. Bogotá: IDRD.
Jaramillo, Jerfferson. 2013. *Salsa y cultura popular en Bogotá.* Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana y Universidad Autónoma de Colombia.
Islas, Hilda. 1995. *Tecnologías corporales: danza, cuerpo e historia*. México: Instituto Nacional de Bellas.
_____. 2001. *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza: elementos metodológicos para la investigación histórica de la danza.* México: Conacultura.
_____. 2007. *La enseñanza de la danza contemporánea.* México: Universidad Autónoma de la Cuidad de México.
Jursich, Mario. Coord. 2014. ¡*Fuera zapato viejo!: Crónicas, retratos y entrevistas sobre la salsa en Bogotá.* Bogotá: Alcaldía mayor de Bogotá D.C.
Mauss, Marcel. 1979. *Sociología y Antropología.* Madrid: Editorial Tecnos.
Mora, Ana Sabrina (2007*). El aprendizaje de la danza en un campo de creencia y de luchas. La perspectiva analítica de Pierre Bourdieu y su contribución a la antropología de la danza*. En Maguaré (Col). Núm. 21, 2007, pp.299-334.
_____. 2010. *El cuerpo en la danza desde la antropología: representaciones y experiencias durante la formación en danzas clásicas, danza contemporánea y expresión corporal*. La plata: Universidad Nacional de la Plata.
Parra, Antonio. 2011. *Salsa y cultura popular en Bogotá*. Revista Grafía (Col). Núm. 8, diciembre 2013, pp. 57-83 Universidad Autónoma. Bogotá, Colombia.

Pedraza G, Zandra. 2011. *En cuerpo y alma: visiones del progreso y de la felicidad: educación, cuerpo y orden social en Colombia (1830-1990).* Bogotá: Uniandes.
_____. 2013. *Por el archipiélago del cuerpo: experiencias, práctica y representación.* Nómadas (Col). Núm. 39, octubre, 2013, pp. 13-27 Universidad Central Bogotá, Colombia.
Quintero, Ángel. 2005[3]. *¡Salsa, sabor y control! Sociología de la música "tropical"*. México: Siglo XXI editores.
_____. 2009. *Cuerpo y cultura: Las músicas "mulatas" y la subversión del baile.* Madrid: Editorial Iberoamericana.
Rondón, Cesar Miguel. 2007[3]. *El libro de la salsa. Crónica de la música del Caribe urbano.* Caracas Venezuela: Ediciones B.
Soler C., Camilo. 2012. *Danza y conflicto: El gesto en la negociación de tensiones*. Tesis de antropología; Universidad Nacional de Colombia.
Ulloa, Alejandro. 2009. *La salsa en discusión. Música popular e historia cultural.* Cali Colombia: Programa editorial Universidad del Valle.
Waxer, Lise A. 2002. *The City of musical memory. Salsa, record grooves, and popular cultura in Cali, Colombia.* Estados Unidos: Wesleyan University Press

Webgrafía

Banrep. Ver La historia joven de Bogotá. En: *Banco de la república- actividad cultural.*
http//:www.banrepcultural.org/prensa/destacados/Memoria-viva-historia-joven-de-la-ciudad.(Consultado 20 de marzo del 2016).
Boggs, Vernon W. 1992. Salsiology. Afro-Cuban Music and the Evolution of Salsa in New York City. Westport, Connecticut: Greenwood Press (Pp. 190). En *Salsa music*. https://en.wikipediq.org/wiki/Salsa_music#1970s(Consultado 23 de mayo del 2016).
Castaño, Juan. 2014. *"Y fiesta y rumba". Sacando a bailar las políticas culturales. en Cali.*
http://giif.ides.org.ar/files/2014/09/Eje-Cuerpo-y-movimiento.-Temas-convergencias-perspectivas.pdf
SDP_ Secretaria de Planeación Distrital. 2010. Población y desarrollo urbano. En: *Bogotá ciudad de estadísticas. Boletín N° 23.* http://goo.gl/yJNbSX. (Consultado 20 de marzo del 2016).
Banrep. Ver_ La historia joven de Bogotá. En: *Banco de la república- actividad cultural.* http://www.banrepcultural.org/prensa/destacados/Memoria-viva-historia-joven-de-la-ciudad. (Consultado 20 de marzo del 2016).
Colarte. Ver Biografía Cesar Monroy. En: *Colarte: patrimonio cultural colombiano http://www.colarte.com/colarte/Conspintores.asp?idartista=21647&pest=recuento.* (Consultado 20 de marzo del 2016).
FC. Plan de Desarrollo 1995-1998: formar ciudad. En: *Secretaria distrital de planeación. Alcaldía mayor de Bogotá:* http://www.sdp.gov.co/portal/page/portal/portalSDP/ciudadania/PlanesDesarrollo/FormarCiudad. (Consultado 20 de marzo del 2016).
IDCT. Ver_ INSTITUTO DISTRITAL DE CULTURA Y TURISMO. En: *Instituto de estudios urbanos.*
http://institutodeestudiosurbanos.info/endatos/entidades/idct.pdf.(Consultado 20 de marzo del 2016).
Universidad Distrital francisco José de Caldas. (productor). (2017). *Arte Danzario para la ciudad-región - Canal Capital.* De: https://www.youtube.com/wacth?v=w_tbUvGJ0Yc

FUENTES ORALES

Araque Osorio Carlos:

Fecha de la entrevista: enero 28 de 2016
Lugar: domicilio de entrevistado.
Director y actor de teatro. Antropólogo egresado de la Universidad Nacional de Colombia y Maestro en artes escénicas egresado de la Universidad de Antioquia. Profesor adscrito al programa curricular de Artes escénicas opción Teatro, de la Universidad Francisco José de Caldas, Facultad de artes –ASAB-. Melómano aficionado. Desde muy joven fue asiduo visitante de bares y discotecas de salsa en la capital del país.

Ceballos Olga:
Fechas de la entrevista: noviembre 26 de 2015.
Lugar: Universidad Nacional de Colombia -Sobre el *Congreso mundial de salsa; Bogotá en su salsa 2015* y *Salsa Capital-*.
Fechas de la entrevista: marzo 22 de 2016.
Lugar: domicilio de entrevistado -Entrevista biográfica-.
Bailarina bogotana de salsa de aproximadamente cuarenta y cinco años de edad. Licenciada en educación física, profesora de salsa en la Universidad Nacional de Colombia y directora del grupo institucional de salsa de la misma. Ejerció como bailarina profesional aproximadamente entre 1995 y 2007 cuando se dedicó completamente a la docencia en danza.

Montero Sebastián:
Fecha de la entrevista: marzo ocho de 2016.
Lugar: Academia de baile *Paso Latino.*
Ingeniero Químico y Bailarín profesional de salsa desde el año 2013 de la compañía *Paso Latino*. Tiene veintisiete años de edad y comenzó su carrera danzaria a los veintitrés años. Es profesor de salsa de varias escuelas bogotanas.

Saavedra Luis Rubén:
Bailarín de salsa desde el año 2007, integrante del grupo institucional de salsa de la Universidad Nacional de Colombia y la compañía *Alma de tango*. Estudiante de Psicología, tiene treinta y tres años de edad.

Anderson Laguna:
Bailarín de salsa desde la infancia, proveniente de una familia históricamente interprete del género y estudiante de Arte Danzario en la Universidad Distrital.

Martha Ospina:
Doctora en estudios sociales, creadora del programa curricular Arte Danzario de la Universidad Distrital y formadora en el mismo.



Participación y danza en Bogotá: aportes y desafíos (2010-2016)[32]

Laura De la Rosa
Diana Carolina Varón
Aidaluz Sánchez Arismendi[33]

Introducción

El presente texto presenta un avance de los resultados del proyecto "Política cultural y participación: incidencia de colectivos de danza en Bogotá en la construcción de política pública para el campo dancístico", llevado a cabo desde la Facultad de Sociología, de la Universidad Santo Tomás, en Bogotá. Desde el 2016 empezamos a interesarnos por las instancias de participación en el Distrito, y este año empezamos a ahondar en las formas como los diferentes grupos, academias y colectivos hacían parte de la formulación y ejecución de las políticas públicas.

Con el fin de dar cuenta de estos procesos realizamos entrevistas tanto a representantes de las instituciones públicas encargadas de las artes, como a directores de grupos que hubieran hecho parte de alguno de los mecanismos de participación. Asistimos a varias reuniones promovidas por la Gerencia de Danza, del Instituto Distrital de las Artes -IDARTES-, y por el observatorio de danza MASSDANZA; además, revisamos las actas de las mesas sectoriales y del Consejo Distrital de Danza. Los relatos de las entrevistas y las observaciones rápidamente evidenciaron que la participación de los colectivos en los procesos de construcción de política pública no era del todo efectivos.

Teniendo en cuenta este elemento, nos centramos en identificar las instancias intervinientes en esos espacios de participación desde la institucionalidad, desde planteamientos teóricos sobre la política cultural y la participación, y en las propuestas que se están haciendo desde la nueva gerencia de danza para entender por qué no han funcionado los mecanismos de participación y cuáles podrían ser las propuestas para el ámbito de la danza en el Distrito.

A continuación presentamos qué entendemos por participación, mostramos cuáles han sido las formas de plantear institucionalmente los programas respecto a la danza en el Distrito, *explicamos la participación* para, finalmente, entender cuáles han sido las dinámicas que no han permitido una participación efectiva, así como las propuestas que se han hecho desde las institucionalidad.

Referentes teóricos y normativos

Participación

La comprensión de la democracia y con ello del lugar de la participación, desde las ciencias sociales, no es unidireccional. Tal como lo expone Salazar (2014) existen diferentes acepciones de las mismas y por ello los análisis de los modelos de participación suelen ser diversos. En ese sentido, se pueden delinear tres grandes perspectivas de la democracia y con ello de la participación. Por una parte, las referidas a las teorías de la acción pública, las teorías de la democracia deliberativa, y la constitucional o sustantiva. La primera enfatiza en la toma de decisiones racionales y egoístas del ser humano, comprendiendo que las personas buscan maximizar sus propios beneficios. En ese sentido, quienes toman las decisiones son los individuos, no colectivos, asociaciones o sociedades. Allí, el lugar de la participación se limita a las elecciones y toma de decisiones de ciertas personas que tienen influencia en el ámbito político.

Para el segundo caso, ésta enfatiza en el reconocimiento de las decisiones colectivas y en la que participan las personas destinatarios de esas políticas. Para el presente caso, se debe considerar que las propuestas de participación contempladas a nivel legal, se enmarcan en esta visión de la

---

32 Algunos apartes de este documento fueron presentados en el Congreso ALAS 2017 en Montevideo- Uruguay.

33 Laura De la Rosa, lauradelarosa@usantotomas.edu.co, Diana Carolina Varón, dianavaron@usantotomas.edu.co; Aidaluz Sánchez Arismendi, aidaluzsanchez@usantotomas.edu.co. Universidad Santo Tomás- Bogotá

democracia y la participación. Así la idea de participación "es la fuente de legitimidad y de justificación moral de la democracia y, por lo mismo, representa el valor político de mayor rango" (Salazar, 2014; 46).

En el caso de la tercera acepción, ésta se centra en el propósito de la participación y sus temas de debate como lo son los derechos fundamentales.

La Constitución Política de Colombia vigente propone cambios en lo que respecta a la participación de los ciudadanos. A partir de esto, en los años siguientes se multiplican espacios propuestos desde las instituciones para implementar este tipo de democracia participativa. En lo que concierne a las artes en el distrito, en el 2002 se crea el Sistema Distrital de Cultura el cual estaba pensado como "un sistema de participación y de toma de decisiones colectivas y como uno de los mecanismos mediante los cuales se ha avanzado en el ejercicio efectivo de los derechos culturales". Cinco años después, éste fue reemplazado por el Sistema Distrital de Arte, Cultura y Patrimonio, con el Decreto 627 de 2007 (Diciembre 28), el cual busca:

> "promover, articular y regular de manera concertada y corresponsable la interacción social entre los Agentes Culturales, Organismos y Organizaciones involucrados en los procesos de participación, planeación, fomento, organización, información y regulación propios de los campos del Arte, la Cultura y del Patrimonio. Este Sistema facilita la adecuada administración y gestión de las políticas públicas orientadas al desarrollo cultural de la ciudad y de la ciudadanía, además permite la movilización de voluntades, el desarrollo de iniciativas y el diálogo de las organizaciones sociales con las autoridades públicas en los campos respectivos."(Art.2)

En ese orden de ideas la participación es entendida desde estos espacios como "las prácticas de interlocución, concertación y control social para la formulación y realización de los planes, programas y proyectos artísticos, culturales y del patrimonio" (Art.4).

Adicionalmente, esta cosmovisión de la participación se soporta, además del Decreto ya mencionado y la Constitución Política de Colombia (art.40 principalmente) en la Política Pública de Participación Distrital (Decreto 503 de 2011); y los ejes estratégicos de participación del Plan Decenal 2012- 2021 (Secretaría Distrital de Recreación y Deporte, 2014).



Fuente: Secretaría de Cultura, recreación y Deporte (2007)

El Sistema está conformado por subsistemas, Mesas Distritales y el Consejo Distrital de Arte Cultura y Patrimonio. Dentro de los componentes de éste se establecen las mesas culturales (como la artesanal; de instituciones educativas y centros de investigación; de Museos), establecidos por el artículo 4 del Decreto 627 de 2007 como:

> "escenarios destinados al encuentro, deliberación, participación y coordinación de las agendas de los sectores que las conforman y que desarrollan procesos en las dimensiones de los campos del arte, la cultura y el patrimonio, en las cuales participan los agentes culturales, los organismos, organizaciones e instancias públicas y privadas".

Y los consejos que, según el mismo Decreto, son estipulados como los encargados de tramitar "las propuestas y las agendas definidas en las Comisiones" (Art.4).

Este sistema es coordinado por la Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte a través de la Dirección de Arte, Cultura y Patrimonio, quien brinda los lineamientos para las entidades adscritas, como lo es el caso del Instituto Distrital de las Artes -IDARTES-, quien desde el 2010 es la encargada de la ejecución de los planes, programas y proyectos para las artes en la ciudad. Hoy en día, este instituto está compuesto por seis gerencias: Artes Audiovisuales, Arte Dramático, Artes Plásticas y Visuales, Danza, Literatura y Música. Cada una de ellas tiene su presupuesto y sus programas.

Para el caso que concierne al estudio, el espacio de participación a considerar fue el Consejo Distrital de Artes, en el que se enmarca el Consejo distrital de Danza. Así como las mesas sectoriales lideradas por IDARTES, las cuales no fueron reglamentadas en el Decreto 627 de 2007,[34] pero resultan ser un espacio igualmente para el encuentro y la participación de los agentes intervinientes en el sector.

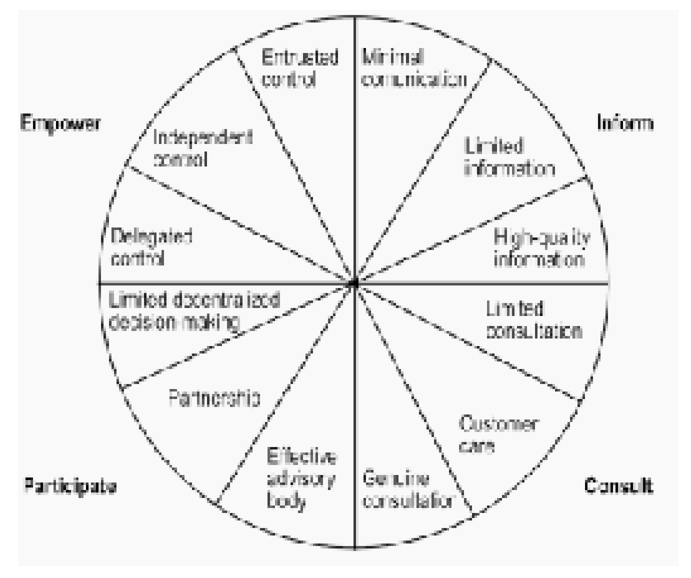
Desde el marco institucional expuesto, están estipulados unos mecanismos de participación que conciben el papel del ciudadano como actor principal y razón de ser de las políticas culturales que se formulan. En ese sentido, se busca fortalecer espacios no solo de una democracia representativa, sino participativa donde las decisiones gozan de **legitimidad,** entendiendo ésta como:

> " la capacidad del sistema para engendrar y mantener la creencia de que las instituciones políticas existentes son las apropiadas para la sociedad (p. 138). La legitimidad presupone que los individuos asuman las normas que constituyen un orden social como obligatorias o como modelos, como lo que debe ser. La legitimidad es un requisito indispensable para lograr la legalidad de un orden, así como también para mantener restringido el uso de medidas coercitivas."(Domínguez, 1994;12)

Sin embargo, a pesar de que existen unos mecanismos específicos es necesario analizar las formas en que se presenta la participación y el nivel de legitimidad que tienen dichos espacios. Para ello, se retomará la propuesta realizada por Sherry R. Arnstein (1969) y sus posteriores adecuaciones como la de Scott Davidson coordinador del South Larnarkshire Council (1998).

---

[34] Tal como lo expresa la gerente de danza para ese entonces, Lina Gaviria, en el Consejo de Danza, del 4 de febrero de 2004.



Fuente: Scott Davidson (1998)

A partir de este marco analítico sobre la política cultural y los espacios de participación, se presentarán los hallazgos encontrados sobre la construcción de política cultural y las propuestas realizadas desde la institucionalidad.

Resultados

El Consejo Distrital de Danza como espacio de participación

Para comprender varias de las problemáticas asociadas al Consejo, es importante mencionar que de acuerdo a lo determinado en el artículo 26, del Decreto 455 del 15 de octubre de 2009,[35] los consejos distritales deben establecer sus propias reglas y estructura de funcionamiento.

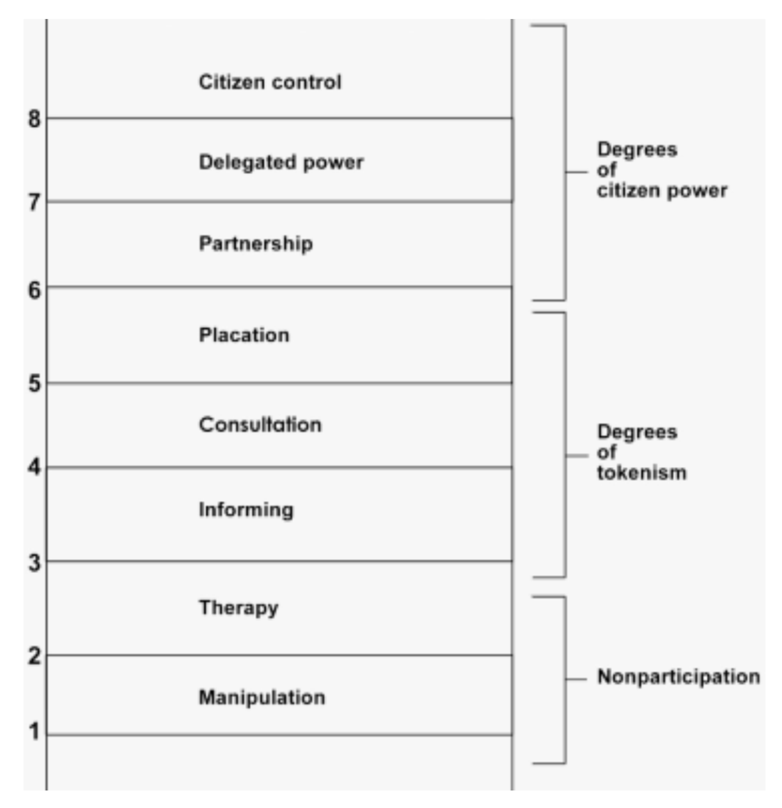
Dentro de las funciones del Consejo Distrital de Danza, se estipula como primer ítem "formular lineamientos de políticas para el área artística respectiva, y gestionar su inclusión en las políticas, planes, programas, proyectos y presupuestos de carácter distrital". En sus otros 15 ítems se recalca la importancia del consejo como puente entre diferentes actores, la importancia de la concertación, mecanismos de control social y de participación, inclusión de enfoque diferencial, entre otras.

Este organismo, debe estar compuesto por 12 personas, quienes representan los siguientes perfiles: bailarines (2), estudiantes de danza de instituciones de educación formal que cuenten con aprobación de la entidad competente (1); creadores en el área de danza (2); formadores en el área de danza (3) y gestores independientes del área (3).

Problemáticas y propuestas desde la institucionalidad

El Observatorio de Culturas y la Dirección de Arte Cultura y Patrimonio (2014) realizó un diagnóstico muy diciente sobre los factores estructurales que inciden en los procesos de participación en todo el sistema. A partir de dicho estudio la Secretaria Distrital de Cultura y sus organismos adscritos, realizaron los lineamientos del proceso de participación en arte, la cultura y el patrimonio para sopesar las falencias identificadas en el

35 Este decreto modifica, adiciona y reglamenta el Decreto distrital 627 de 2007.



Fuente: Sherry Arnstein (1969: 217): A ladder of citizen participation.
In: Journal of American Planning, Vol. 35, No. 4, pp. 216-224.

Para el primer caso, la autora propone una metáfora de los grados de participación con una escalera ascendente dividida en tres grandes grupos: unos de falsa participación, en los que se encuentran la **manipulación** y **la terapia**, en los cuales se generan espacios ficticios que están pensados para mostrar una inclusión de la población, con la idea de generar procesos de incorporación, asumiendo que ciertos grupos sociales no participan no tanto por la forma en que se distribuye el poder de decisión, sino porque son vistos como poseedores de alguna "patología social".

El segundo grupo de peldaños, se constituiría como una participación de tipo simbólica (tokenismo- en las que se realiza la vinculación estratégica de ciertos grupos para evitar acusaciones de exclusión-), en las que se encuentran espacios netamente **informativos** por parte de las instituciones hacia los ciudadanos sobre sus derechos y responsabilidades (comunicación unidireccional); de **consulta** en los que además de informar se tienen en cuenta ciertas opiniones para la toma de decisiones por parte de las instituciones; y el **apaciguamiento**, en la que las decisiones son tomadas por otros entes, pero los ciudadanos participan en la planificación.

El tercer y último grupo se refiere a los que, según la autora, sí se constituyen en grados de participación y de empoderamiento ciudadano. En este se contempla procesos de **asociación, poder delegado y control ciudadano.**

Partiendo de esta propuesta, Davidson (1998) presenta un ajuste de la misma, evidenciando que los grados de participación dependerá de los propósitos establecidos, es decir que no siempre la presencia de los ciudadanos en espacios institucionales están pensados para el control ciudadano, y ello no quiere decir que adquieran un carácter negativo. Por tanto, propone más que una escalera donde el propósito es llegar al último peldaño, una rueda de la participación, en el que se evidencian diferentes grados y propósitos de tipo informativo, de consulta, de participación propiamente dicha y procesos de empoderamiento.

estudio. Sin embargo, tres años después de la realización del diagnóstico y lineamientos en mención, a partir del análisis de las entrevistas y material de archivo consultado, se identifican recurrencias en las dificultades en el funcionamiento del sistema. Así por ejemplo se ejemplifican problemáticas como:

-Las limitaciones en el alcance de la participación y la concentración de liderazgos, que para el caso del Consejo de danza se pueden evidenciar claramente en que, para el 2016 solo dos consejeros asisten a las reuniones, estos son elegidos con muy pocos votos y no necesariamente pueden comunicar y representar las necesidades e iniciativas de los diferentes sectores de la danza (estudiantes, gestores, creadores, entre otros).

Así lo expresa una de las consejeras, Betsabé García:

> "…la gente no llegó a votar, los candidatos que habían no lograron el mínimo que eran 10 votos. Por ejemplo mi compañero local, 9 votos, Iván Ovalle llegó a este consejo por bailarines él es bailarín de tango (…) entramos 4 consejeros y hemos sido dos los que lograron de otras localidades llegar a este consejo, 4 personas, (…) de los cuatro dos no han vuelto y se les aplicó el reglamento que en tres fallas consecutivas y no justificadas salen, quedamos dos, Iván Ovalle y yo, somos los actuales consejeros" (Entrevista, marzo 2017).

-Las capacidades limitadas de los agentes culturales para interactuar y construir colectivamente lo público, dado también los vicios institucionales que crean una imagen poco favorable de la misma. Así por ejemplo, si bien, una de las funciones del organismo en mención no es ejecutar políticas ni presupuestos, sino proponerlos, ello ha hecho que algunos participantes del sector perciban que el esfuerzo que realizan por asistir a los espacios y proponer proyectos, sea un trabajo poco reconocido por los entes decisorios y se convierte netamente en un procedimiento burocrático necesario para cumplir con los requerimientos de ley. En ese orden de ideas nos encontraríamos con un espacio de consulta limitada, según el modelo de Scott, que llevaría a que las decisiones que afectan al sector se realicen de arriba a abajo.

Lo anterior puede evidenciarse en el testimonio de uno de los exconsejeros de danza del sector del Hip Hop:

> "cuando uno va madurando más y va pillando más la cosa pues resulta que en últimas según el artículo 372 no sé qué, los concejeros lo que hacen es eso, aconsejar. O sea su trasfondo después de que usted comprende todo es, aconsejar, eso que significa, que usted no tiene trascendencia de nada si la institución lo quiere".(Entrevista Jairo Salamanca, 21 de febrero 2017).

-Se presenta una baja credibilidad en estrategias tradicionales e insuficientes de comunicación y divulgación para la participación. Ello se puede evidenciar cuando a los espacios de participación siempre llegan las mismas personas y los canales de comunicación no son efectivos. Así por ejemplo, en el Consejo del 3 de febrero del 2015, se identifica que no existen canales específicos para comunicar y convocar al sector interesado.

Este panorama, de debilitamiento y falta de conocimiento de los espacios y mecanismos de participación, es reiterado por la misma institucionalidad. Así, en la Asamblea Anual del Consejo Distrital de Danza realizado en diciembre de 2016, Ana Ávila (asesora de artes de la Secretaría Distrital de Recreación y Deporte) afirma categóricamente que el sistema se encuentra en crisis pues aun cuando existen unos espacios, resultan ser inoperantes y desconocidos por la población.

Frente a ello, la gerencia de danza actual[36], reconoce que deben trabajar en la concepción misma de la participación en el sector, así como de los horizontes de la política cultural. Para ello, proponen varios puntos para reflexionar y reestructurar.

En cuanto a la "reanimación" del consejo, se propone la realización de mesas ampliadas en las que participen los representantes de las mesas sectoriales que están consolidadas y con ellos definir los participantes de un consejo ampliado. Sin embargo, se reconoce también que el problema es de cultura política y de falta de credibilidad en los espacios.

Así mismo para la gerencia actual es importante lograr fomentar espacios de participación de todo el sector, buscando transformar la mirada atomizada que existe en el mismo. Ello se refiere, principalmente a la manera en que se han propuesto las mesas sectoriales las cuales se dividen por

---

36 La actual gerente de danza, Natalia Orozco, se vinculó el 15 de abril de 2016.

géneros dancísticos. Si bien la gerencia reconoce que en el momento en que fueron propuestas y realizadas, ello posibilitó que agentes de un mismo género se encontrarán para dar lugar a la propuesta o ejecución de espacios de circulación, también desencadenó que las demandas y problemáticas del ámbito dancístico (entiéndase procesos para la investigación, circulación, financiación, contratación, entre otros) se comprendieran solo desde un género y no como un elemento transversal.

Teniendo en cuenta lo anterior, las mesas sectoriales de las cuales se hablará con mayor detalle más adelante, resultan ser un canal importante para lograr activar el Consejo, pues ha sido a través de éstas donde ha existido una participación mayor, aunque no del todo fecundo, de los diferentes géneros de danza y agentes del sector.

Igualmente, respecto al propósito de la construcción de política pública, la gerente de danza, Natalia Orozco, expresa:

> "…yo creo que es un momento muy importante e interesante para las instituciones de volver a reelaborar el tema de las políticas porque ciertamente una de las cosas que están atravesando actualmente la institución es la pregunta por la interdisciplinariedad, la pregunta por la transversalidad de las prácticas, es decir, nosotros [IDARTES] estábamos en temas de políticas nacionales, hemos estado muy organizados en temas de formación, apropiación, creación, investigación, pero hoy en día yo creo que las dinámicas culturales, artísticas han hecho que eso empiece a transfigurarse y a establecerse de otra manera, creo que esa es una pregunta importante en la institución en este momento (…) se está poniendo en la mesa, digamos en la mesa de discusión del IDARTES cómo ir construyendo unas políticas que también respondan un poco más a esas dinámicas que se empiezan a movilizar obviamente interdisciplinar desde hace muchos años pero institucionalmente empieza ya a crear un terreno importante de discusión y digamos sobre política pública distrital, cultural en danza creo que ahí hay un desafío muy importante por generar." (Entrevista, 3 de marzo de 2017).

Lo anterior implica un horizonte difícil de asumir por parte de la institucionalidad, dado que por una parte los espacios de concertación con los directamente implicados resultan ser poco fértiles y así mismo, la estructura como está pensada IDARTES, y la mayoría de sus convocatorias son de carácter disciplinar.

Antes de dar paso al propósito de las mesas y sus dinámicas particulares, teniendo en cuenta el interés de la investigación sobre la participación de los colectivos en la construcción de políticas, identificamos que es difícil reconocer la participación de estos a través de los mecanismos institucionales dada la falta de presencia de bailarines en ellos. Es decir, la manera en que los colectivos participan en el sector recae en sus apuestas de producción, difusión, investigación, para lo cual se encuentran en un nivel de participación y de empoderamiento alto, pero no de manera preponderante en la consecución de políticas que englobe todos esos ámbitos en los cuales los bailarines y gestores se desenvuelven.

Así mismo, las discusiones, como se puede identificar en las actas, se restringen a la participación en eventos, ejecución de presupuesto y la evidente necesidad de incentivar la participación, que en formular políticas culturales, o canalizar proyectos de ley que aboguen por dignificar la labor de las personas que trabajan en el sector de la danza en temáticas como la contratación, la posibilidad de consolidar un proyecto de ley para la danza, entre otras temáticas.

En relación con la comprensión de la participación limitada al acceso a un presupuesto, nos encontramos, según la rueda propuesta por Scott, con un espacio que se centraría solamente a una consulta para el uso de recursos. Frente a ello, vale la pena destacar, la importancia de otros escenarios de participación alternos a los institucionales, así como el cuestionamiento, no solo a los espacios y mecanismos brindados por las instituciones, sino a los mismos agentes sobre su compromiso y proyección como sector:

> "yo creo que los sectores tenemos que madurar en la autonomía de la participación y en esa medida yo he participado, en los distintos mecanismos de participación alterna (…) yo casi creo que el tema del presupuesto y el recurso obviamente es importante para el sector y obviamente toca trabajar en él pero hay que manejarlo de otra manera, que no se vuelvan la única forma de concertar, que no todo esté mediado por ahí" (Entrevista Natalia Orozco, 3 de marzo de 2017).

> “ (...) cada sector tiene sus características y sus dinámicas eso es chévere porque siento yo que la participación se vuelve más auténtica, más real, ahora en términos de cómo afecta eso ya a la generalidad de la danza ya es otro tema. Porque entonces divino que ya cada sector tiene su dinámica, su naturaleza, pero si tu vas y miras la parte global de la danza entonces se ve…. no es tan saludable (...)está muy fracturado en términos presupuestales, en términos de eventos, pero también en términos de consensos de ideas, muy fragmentado porque entonces folclor piensa que lo mejor es presentarse, presentarse, presentarse, salsa piensa que lo mejor es hacer concursos, ballet piensa que lo mejor es crear, y así, entonces yo lo vi muy fragmentado y no veo, bueno tal vez lo que en el momento en el que yo estuve tal vez el festival Danza en la Ciudad era un poco esa plataforma que podía prestarse para ese consenso para esa unión, pero está tan fragmentado”. (Entrevista, 15 de diciembre 2016).

Por otro lado, como ya se mencionaba en el análisis del consejo, las mesas sectoriales resultan ser, en contraste con el consejo, el espacio que ha logrado mayor presencia de los bailarines, pero no con ello necesariamente la mayor injerencia en la construcción de política cultural.

Ello se constata con el testimonio de una de las bailarinas y gestoras que solicitó a IDARTES la reapertura de la mesa sectorial de danza contemporánea:

> “Encontramos también que ese espacio [refiriéndose a la mesa sectorial de danza contemporánea], pues es un espacio efectivamente de escucha, desde la gerencia de danza de IDARTES pero digamos que no es un espacio digamos oficial si se quiere, sino el espacio oficial sería a través de la mesa de danza contemporánea llegar al consejo de danza y a través del consejo y un representante del consejo de danza, que se supone que esa persona si tiene voz y voto, digamos que tiene mayor incidencia en lo que pueda hablar un poco más de políticas de danza y generación de proyectos y todo eso”. (entrevista María Fernanda Garzón, junio de 2016)

Tal como ya se evidenciaba en el diagnóstico realizado por la SCRD y las entidades adscritas en el 2014, existe una baja credibilidad en el espacio institucional y en general de la posibilidad de participación. Así, dicho diagnóstico retoma los hallazgos de la Encuesta Bienal de Cultura – EBC 2016 en el que se identifica que *“el ejercicio de la política es percibido de forma negativa, en tanto un 43,77% lo relaciona con corrupción, 23,55% con engaño, 2,91 con traición y 1,25 con rabia, lo que da más de 70% de desfavorabilidad“* (IDARTES, 2014: 11).

Frente a este panorama que no dista mucho del presentado para el caso del Consejo Distrital de Danza, se podría afirmar que los colectivos de danza, según el modelo de Scott, logran un nivel alto de empoderamiento en cuanto a gestionar y construir espacios de difusión en y fuera de la institucionalidad, en tanto los mismos bailarines manifiestan que deben buscar otros espacios y fuentes de financiación para lograr presentar sus apuestas escénicas. Sin embargo, a la hora de revisar su incidencia directa en la construcción de política cultural, ésta podría remitirse a espacios informativos, anotando que lastimosamente, esos procesos también resultan ser muy limitados.

Frente a esta panorámica la actual gerencia tiene varias apuestas, que tendrán que ser evaluadas al finalizar dicho periodo. En primer lugar, se eliminarán las mesas sectoriales por género y en cambio se realizarán mesas transversales de las cuales ya se han efectuado dos: la primera se llevó a cabo el 5 de mayo, cuyo tema fue la participación, la segunda se realizó el 9 de junio abordando el tema de la contratación y empleabilidad. La tercera se llevará a cabo mañana (25 de agosto) con la temática de comunicación y apropiación de la danza, y la cuarta y última (22 de septiembre) referente a las proyecciones del 2018 en cuanto a planes, programas y proyectos.

En segundo lugar, la gerencia está evaluando la metodología de las mesas, en tanto han identificado la falta de información por parte de las personas del sector e igualmente la dificultad en la propuesta por parte de los presentes a las mesas, en tanto se convierte en un espacio de debate “eterno” que no logra llegar a propuestas concretas.

Frente a ello la gerencia expresa lo siguiente:

> “(…)Que esas mesas sectoriales no sean solamente un debate y una discusión sino también nos alimentemos mutuamente de información necesarias del sector, entonces nosotros también desde el área de investigación vamos a ver cómo buscamos unas asesorías para el tema de participación (…) yo creo que nosotros tenemos que trabajar mucho en esos encuentros de participación,

Las mesas sectoriales como espacio de participación

En el marco de la investigación se realizaron entrevistas a bailarines participantes de las mesas, así como de funcionarios de IDARTES para identificar el funcionamiento de las mismas. Se revisaron las actas registradas desde el año 2013 al 2016 en los géneros de Danza Urbana - Hip Hop, Danza contemporánea y Folclor con el fin de identificar la incidencia y propuestas de los géneros mencionados frente a los objetivos propuestos en la investigación.

Problemáticas y propuestas desde la institucionalidad

Danza urbana

Durante este periodo de tiempo los mecanismos de acción y de participación se estructuraban a partir de las reuniones que se realizaban cada dos meses con integrantes como formadores, bailarines y gestores del sector. Los procesos de participación de Danza urbana están asociados a las convocatorias, concursos y festivales organizados por el distrito.

Hay un interés de los miembros de las mesas por profundizar en los procesos de participación para mejorar las dinámicas del género con el fin de no centralizar los mecanismos de acción en una sola compañía, director o colectivo de danza. Se sugiere que los medios de participación vayan más allá de asistir a la mesa y que tengan resultados visibles. Este elemento según la revisión de las actas implicaría una mayor unión del género con el fin de identificar los marcos de acción a los que se quiere encaminar. Al revisar las actas se evidencia un apoyo presupuestal a varios colectivos dancísticos del género y de proyectos que surgieron de las mesas distritales.

Folclor

Dentro de las mesas sectoriales de este género se evidenció cómo los miembros conciben el espacio de las mesas como entes de consultoría, que permiten llevar a cabo una revisión en cada reunión de la agenda y el presupuesto que ofrece la gerencia de danza. Sin embargo, los mecanismos de participación se tornan lentos y desmotivantes para muchos de sus integrantes debido a los prolongados procesos de gestión y organización del sector. En términos generales, las actas presentan una revisión bimensual de las actividades, eventos y festivales en los que hará presencia el sector a nivel distrital.

Contemporáneo

En la mesa sectorial de danza contemporánea las actas evidencian mecanismos de participación asociados a las prácticas presupuestales que ofrece IDARTES y los mecanismos de acción que toma el sector para participar en las convocatorias, becas y actividades propuestas por el distrito. Es importante señalar que en varias reuniones los asistentes exponen la necesidad de convocar un encuentro de creadores y gestores no solo del género contemporáneo sino del sector de la danza en general, debido al desconocimiento de los procesos que se llevan a cabo en las otras mesas sectoriales esta posibilidad abriría los espacios de comunicación e intercambio de conocimientos. A su vez también se hace presente la necesidad de la vinculación de entes institucionales y educativos que puedan fortalecer el sector.

Teniendo en cuenta la revisión anterior, se identifica que aunque hay particularidades en las demandas de cada uno de los géneros también se tienen procesos similares, e incluso se reconoce la importancia de articulación con otras mesas sectoriales.

Esta fragmentación puede tener sus beneficios y sus consecuencias. Tal como lo expresa Paola Cháves ex funcionaria del IDARTES:

mucho en la metodología porque se agotan, la gente hay momentos en los que dice otra vez lo mismo y es cierto hay un momento en que la dinámica misma formal de cómo está, no permite que se avancen cosas, entonces yo creo que nosotros [IDARTES] tenemos un reto ahí importante sobre todo en cómo crear esos encuentros pues para el sector, temas de contenido y también temas de metodología" (Entrevista Natalia Orozco, 3 de marzo de 2017).

En tercer lugar, aunque no corresponde tanto a una re estructuración de las mesas, para la gerencia es importante que, aunque se reconozca las debilidades la participación en la construcción de política cultural, también se destaquen y visibilicen todos los espacios y actividades que la institución fomenta para vincular a los diferentes actores de la danza en las dinámicas de la ciudad, buscando el trabajo en red y procesos de asociatividad, entendiendo que el Estado ya no concentra los procesos de decisión y en cambio un trabajo colaborativo y en red podría tener mayores impactos.

Así por ejemplo, se crearon redes como la EVOE (Red de Festivales de Danzas y Culturas del Mundo), se apoya la Red de "Festivales vía Alterna", las Alianzas entre el sector del Ballet y la salsa, el nuevo festival "Bogotá folclor",entre otros proyectos.

Estos espacios responden, en parte, a uno de los elementos a considerar en la construcción de política cultural y es la relacionada con la articulación entre el Estado- Mercado, en tanto la institucionalidad facilita la generación de algunas redes que puedan representar mayor impacto que trabajando de manera aislada.

Conclusiones

Nuestro acercamiento a la participación en el sector de la danza en el Distrito nos ha mostrado que éste es un proceso complejo que no ha podido ser eficaz, entre las causas encontramos que los espacios propuestos desde la institucionalidad (como el Consejo) se vuelven consultivos o formales sin que sus propuestas sean tomadas en cuenta.

Por otro lado, ni colectivos ni bailarines se interesan por los espacios de participación existentes, cuando se han planteado elecciones la participación ha sido muy baja y quienes asisten a las Mesas o al Consejo consideran que la inversión en tiempo y recursos sólo sirve para legitimar una participación que no existe. Cada quien prefiere fortalecer o buscar salidas para su grupo o compañía particular.

Frente al desencanto y la poca participación real (sólo 2 consejeros), la gerencia actual de danza de IDARTES está planteando una reestructuración a los modelos de participación, promoviendo otros espacios y fortaleciendo las redes entre diversos sectores.

Desde un análisis teórico la participación no ha sido efectiva porque los espacios propuestos no han tenido en cuenta a los colectivos desde el diagnóstico hasta la ejecución de la política cultural, la participación no puede ser sólo consultiva o informativa, si se quiere garantizar debería tener capacidad de decisión y ejecución.

Adicionalmente, y como un segundo momento en la investigación, es necesario indagar no solo por las estructuras o plataformas para permitir la participación sino también, analizar con mayor detenimiento las motivaciones de carácter subjetivo que tienen los participantes y no participantes de los espacios consultivos y decisorios en la construcción de política pública.

Finalmente, no queremos cerrar sin dejar de mencionar la participación a través de las localidades en las cuales no hemos ahondado, pero que en las entrevistas que hemos realizado ha resaltado como un espacio donde existe una incidencia de bailarines y colectivos dancísticos en la planeación y ejecución de programas "culturales", resaltamos sobre todo el caso de la localidad de Suba.

Bibliografía

Arnstein, Sherry R. (1969) "A ladder of citizen participation". Journal of the American Institute of Planners, vol. 35, no. 4, Julio 1969, pp. 216-224.

Bustamante, Uriel; Mariscal, Juan Luis y Yáñez, Carlos. 2015. Política Cultural: Acercamiento metodológico desde la gestión cultural. Bogotá:

Universidad Nacional de Colombia.
Consejo Distrital de Danza. 22 de junio de 2010. Organización y reglamentación interna del Consejo Distrital de Danza de Bogotá.
Salazar, Pedro. (2004) "¿Qué participación para cuál democracia?" En: Ziccardi, Alicia (coord) Participación ciudadana y políticas sociales del ámbito local. Págs 43-56.
Davidson, Scott (1998.: Spinning the wheel of empowerment. In: Planning. Vol. 1262
Serrano, Enrique. (1994) Legitimación y racionalización. Weber y Habermas: la dimensión normativa de un orden secularizado. México:Anthropos.
Secretaría Distrital de Cultura y Deporte. 2014. Lineamientos del proceso de participación en arte, la cultura y el patrimonio. En: http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/sities/default/files/adjuntos_paginas_2014/lineamientos__participacion._noviembre18.pdf



Smartphone como fuente de producción discursiva en la danza

Gloria Stella Sáenz Gutiérrez[37]
Escuela Tecnológica Instituto Técnico Central, Bogotá, Colombia[38]

Introducción

Los estudiantes de grado décimo de la ETITC, cuando se aproximan a la danza como un lenguaje que comunica, lo asocian desde un sentido o estructura narrativa, y cuando se enfrentan al movimiento, a crear movimiento piensan en él. ¿Qué hago? ¿Hacia dónde me dirijo? Un hecho que corresponde a la automatización del cuerpo, que parte desde el *siéntese, camine, no se mueva*, ya que el cuerpo ha estado condicionado a obedecer, a seguir instrucciones, que en cierto sentido no está mal, pero que encasilla al cuerpo como un soporte que sigue instrucciones y que no comunica, soslayando así, parte de las dimensiones y habilidades que el cuerpo posee.

Cuando el estudiante es trasladado de un espacio académico habitado por pupitres alineados, que condicionan de cierto modo el movimiento del cuerpo, a un espacio vacío dispuesto para él, donde además hay un elemento importante que es el espejo, le permite al estudiante entablar de manera diferente una relación con el espacio que habita, es decir, le permite habitar el espacio desde el movimiento consciente donde camina por los senderos del reposo, la sincronización, el desenfreno y la comunicación.

Este nuevo espacio permite además dejar a un lado o transgredir y resignificar las posturas predeterminadas del cuerpo, ya que el estudiante, al enfrentarse a tanta libertad contenida en el espacio, trata de ocupar todo el espacio con su movimiento; salta, se lanza al piso, gira, accede al espacio del otro e incluso a veces sin consentimiento de éste. Pero este acto de acceder al otro con o sin permiso ¿a qué corresponde? Puede ser al afán del estudiante en habitar el espacio con su presencia, a romper las barreras que inhiben su cuerpo o a su afán competitivo que no le permite construir lazos con el otro. Es difícil precisar alguna de estas conjeturas, pero si se puede llegar a la conclusión de que el cuerpo debe habitar el espacio desde otras condiciones de presencia, desde otros soportes y dispositivos, para poder resignificar las imágenes que se escapan al pensamiento domesticado, al ojo viciado, a lo aparentemente sin valor.

Cuando el estudiante se percata de su reflejo en el espejo, de que se está observando desde la concepción más básica y compleja de su cuerpo, inicia el monologo corporal, se reconoce como lo que quiere ser y se dispone a soñar a través del movimiento. Le permite recrearse, por un momento ser otro, explorar nuevas muecas, posturas, corregir lo que le parece mal, identificarse con el otro e incluso apreciar su realidad, el espacio desde otra instancia. Ahora, cuando el estudiante entra en contacto con su "yo" reflejado algo cambia, su corporeidad, sus pensamientos, su disposición para con el mundo y el espacio. El espacio guarda secretos, es un umbral hacia el reconocimiento consigo mismo.

Habitar el espacio, a través del movimiento, de la presencia significativa y no tanto por la presencia condicionada. Habitar el espacio desde la exploración de las dimensiones, desde la grandeza y la pequeñez del cuerpo a través de movimientos ligeros y lentos permite centrar la atención del cuerpo a un principio del detalle. Es decir, detallar el cuerpo para conceder al movimiento más pureza, más consciencia y habitar el espacio desde otra premisa.

El reflejo en el espejo se convierte en una extensión de lo que se quiere mejorar y explorar. Este es el pretexto o el impulso para que el reflejo se convierta en fuente de producción discursiva de este proyecto. Es decir, el reflejo incita al estudiante a hacer. Es un detonador para el movimiento.

---

37 Licenciada en Educación Artística de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Especialista en Producción de Textos Críticos y Difusión Mediática de las Artes de la Universidad Nacional de las Artes de Buenos Aires, Argentina. Actualmente es docente de artes visuales y danzas de la Escuela Tecnológica Instituto Técnico Central.- gloriecilla@hotmail.com

38 Actualmente en la Escuela Tecnológica Instituto Técnico Central (ETITC), Bogotá, Colombia, se adelanta una investigación cuyo propósito es que los estudiantes de bachillerato de grado décimo, inscritos a la asignatura de danzas, puedan crear nuevos imaginarios y proyectar sus subjetividades a través de la relación del lenguaje corporal de la danza y el lenguaje visual que trae consigo el Smartphone, donde los procesos artísticos desarrollados, estén enmarcados en el género de la vídeo danza y puedan socializarse en diferentes escenarios académicos y artísticos.

Por lo cual, esta idea del reflejo como detonador e incitador para el reconocimiento del cuerpo desde afuera y como fuente de creación, lo trasladaremos hacia el vídeo –primera persona del presente e indicativo del verbo latino video, que significa "yo veo". Así pues, el reflejo del cuerpo en el espejo y la proyección del cuerpo en el vídeo le permite al estudiante reconocerse y reinventarse desde afuera. Hay que estar afuera para poderse reconocer desde adentro.

Se parte entonces del cuerpo que se mueve, del cuerpo que es estimulado por una serie de sentimientos, memorias, quietudes, sensaciones, percepciones, unas involuntarias otras muy conscientes. Rescatar, valorar los movimientos cotidianos y los que se crean voluntariamente a través del vídeo es permitirle al cuerpo y al movimiento proyectarse, es permitirle unos grados más de perdurabilidad y de resignificación; de situarlos en un nuevo pedestal para que no pasen desapercibidos; de encaminarlos a nuevos significantes para que se conviertan en nuevos signos que posibilitan llevar lo oculto, lo que no se ha socializado a un acto colectivo y reproducible. Llevar la subjetividad a un ámbito público podría ser también un acto creativo que posibilita el vídeo, resignificando así, las prácticas cotidianas individuales y colectivas del movimiento a un acto de reconocimiento individual y público.

El paso de un soporte a otro, del espejo al vídeo, del reflejo a la proyección, representa un desplazamiento, el paso de la veracidad a la verosimilitud en sus imágenes, dos instancias que Niedermaier (2007, p. 166.) desarrolla a partir de las características propias de cada artefacto "las imágenes analógicas señalan el mundo, lo muestran, lo representan, en cambio las imágenes digitales son proyecciones del pensamiento, muestran y representan el pensamiento" (Niedermaier, p. 167). Por tanto, la imagen digital ya no es tan indicial, la relación tiempo/espacio es alterada, ya no son un recorte de ambos, la imagen digital recrea la espacialidad, el tiempo y el cuerpo.

La actividad espectatorial también se ve afectada: ahora el cuerpo actúa para las cámaras y el reflejo la captura del cuerpo es la que se presenta al espectador. El actuar o realizar un movimiento frente a una serie de aparatos implica adoptar una corporeidad distinta a la que se asume ante un público presente. Como la cámara es un dispositivo que retiene, captura imágenes en movimiento y posee un agregado de capturar lo sublime, aquello que no podemos observar, que se nos escapa a los ojos, es decir, la cámara le ofrece al cuerpo la posibilidad de observarse totalmente desde afuera en detalle o ampliamente, pero con el agregado de que podemos manipular, trastocar, alterar y reproducir un sinfín de veces ese recorte, esa captura, de potenciar ese otro yo, lo que significa que resignificar el cuerpo en el vídeo es poder reinventar, entender y contemplar al cuerpo individual y colectivo desde afuera y desde otras premisas. Con lo anterior, se convoca a la era del simulacro descripta por Jean Baudrillard (1978), donde los trabajos ya no son juzgados en términos de verdadero o falso, sino de credibilidad. De este modo, los signos tienden a volverse mundo por sí mismos, no nos remiten a la extracción de una realidad, sino que se convierten en la propia realidad. Esta construcción hace parte de nuestra cultura visual, que provine en gran parte, de los medios masivos de comunicación, a quienes se le adjudica la idea de la construcción de lo real en dos sentidos: del acontecimiento y las categorías temporales y espaciales de una cultura, como lo señala Steimberg y Traversa (1997). Por ende, la cultura visual hace parte de los procesos de construcción identitaria y de la formación del imaginario colectivo, cuyos discursos, como refiere Niedermaier, se filtra en las instituciones, en patrones de comportamiento, formas de transmisión y difusión, soslayando nuevas aproximaciones al mundo, es decir, lo que llamamos realidad es resultado de la comunicación. Con lo anterior, se pretende incidir en la construcción de la cultura visual dadas por el estatuto mediático, desde el dispositivo más próximo al estudiante el smartphone, para que aporte nuevas construcciones de realidad a través de los binomios desarrollados con anterioridad: espejo-vídeo, reflejo-proyección, veracidad-verosimilitud, individual-colectivo.

El smartphone es un dispositivo multifuncional que condensa varios de los avances tecnológicos del siglo pasado como la fotografía, la radio, el vídeo, grabadora de sonidos, proyección de películas e incluso televisión en vivo. Un dispositivo personal que se encuentra al alcance y manipulación de cualquier persona.

En la ETITC se llevó a cabo una encuesta que permitiera dilucidar las actividades que el estudiante realiza con el Smartphone y se encontró que tan solo el 8% toma fotografías y el 10% realiza vídeos, con lo que se puede constatar que hay un considerable desinterés por abordar la fotografía y vídeo de manera constante y como actividad artística y sin duda alguna, priman las actividades que brindan las redes sociales con 50% en relación con las conversaciones online. A demás se planteó la siguiente pregunta ¿Cuál cree que es la función del arte en la sociedad? y el 60% afirma que es

recorte para dar relevancia detalle. Esta instancia del recorte, que es entrar en detalle, se aborda desde un ejercicio de reconocimiento individual, puesto que el detallante es el mismo estudiante que incursiona en un acto de reconocimiento propio y subjetivo. Una vez realizado el reconocimiento individual, el trabajo de la sensibilidad hay un deslizamiento de lo individual hacia lo colectivo. Donde el cuerpo se relaciona con el otro, desde la creación colectiva y bajo la idea del fragmento.

El grupo de creación oscila entre los veinticinco y treinta y cinco estudiantes y se divide en cinco o seis grupo de creación. Si bien hay un concepto en común que promueve la creación para cada uno de los grupos de trabajo, también se debe tener en cuenta que cada una de las creaciones que surgen de estos grupos, funcionan de manera autónoma, es decir cada grupo es un fragmento que, aun perteneciendo a un todo, al concepto que funda la creación, no contempla su presencia para ser definido.

La actividad curatorial supone un respeto hacia cada uno de los ejercicios creativos desarrollados por cada uno de los grupos de trabajo. Donde cada obra, cada propuesta debe ajustarse a un concepto en común, que es la metamorfosis, y a el ensamble colectivo desde el vídeo, pero al mismo tiempo debe funcionar de manera autónoma. Cuando los ejercicios creativos se leen desde el todo, desde el vídeo en conjunto, se puede decir que el espectador es ahora el *detallante*, quien busca ampliar el significado del todo.

Bajo esta estructura enmarcada en el todo y su parte, donde esta última se divide en detalle y fragmento, será trasladada a los lugares de producción y reconocimiento de una obra, ya sea para aislar y dar singularidad a los fragmentos que la conforman o para ampliar y nutrir el significante total de la obra desde el detalle. Por lo cual esta investigación comprende una rigurosa identificación de los detalles y fragmentos por los que la parte, que es la contra parte del todo, se inscribe. Esta estructura es una metodología que en lo que compete a la curaduría, análisis de obras y actividad educativa pueden aplicarse y obtener resultados muy significativos e innovadores.

Para abordar más detenidamente está investigación y los modos con los que se explora, se descubre y se llega a la creación desde lo individual y lo colectivo, lo invito entonces, a que se adentre en cada uno de los ejercicios creativos desde la lectura y/o desde la creación.

La danza condensada en la imagen en movimiento

El futurismo es un movimiento vanguardista de inicios del siglo XX que propugnó la negación del pasado para reivindicar la validez del futuro, con el propósito de resaltar en sus obras todo aquello que representara los avances tecnológicos. Los futuristas, fascinados por la alteración del tiempo-espacio que ofrece el lenguaje cinematográfico, desarrollaron diferentes juegos visuales que los llevaron a distanciarse de la realidad y a formular "analogías cinematográficas, prácticas cotidianas para liberarse de la lógica cinematográfica, danzantes objetos sacados de su ambiente habitual y colocados en una condición anormal que, por contraste, hace resaltar su asombrosa construcción y vida no humana" (Romaguera & Gili, 1980). De este modo, el cine incursiona en una no narratividad que potenció la imaginación creadora y la idea de encaminar las artes hacia la poliexpresividad. El cinematógrafo dio continuidad a una serie de producciones muy interesantes, ya que se relacionó con otras disciplinas como las artes plásticas y la danza. Emergen así el *Ballet tríadico* (1922), de Oskar Schlemmer; *At land* (1944) y *The Very Eye of Night* (1958), de*Maya Deren*; y *Pas de deux* (1968), de Norman McLaren, quienes presentaron la necesidad de lograr expresarse libremente y sobre todo de elevar la perdurabilidad de la danza en la pantalla.

El Ballet tríadico (1922), que dirigió Oskar Schlemmer, ubicó el cuerpo en espacios que aluden a una obra pictórica en movimiento y con fuertes influencias del constructivismo ruso. Y algo que llama la atención de este ballet es que ahora la mirada del espectador frente a la puesta en escena de la danza, no solo es panorámica, sino también recortada. El artista delimita y orienta al espectador hacia dónde debe dirigir su mirada, su atención; altera la velocidad de reproducción y contrapone el plano general y el primer plano; "así la cámara lenta no sólo muestra motivos dinámicos ya conocidos, sino que descubre en éstos otros completamente desconocidos" (Benjamin, 2003).

Por su parte, Maya Deren, en At land (1944), propone cambios espaciales que se encuentran unidos por algún conductor semejante, donde la presencia del cuerpo es continua, dando como resultado la alteración del espacio, pero no del cuerpo. Aunque aquí prima la expresividad del cuerpo desde su presencia escénica, es importante resaltar el modo en que el cuerpo se crea y se reinventa en el espacio. En el caso de *The Very Eye of Night*

expresar libremente sentimientos e ideas de manera innovadora. Este diagnóstico entabla una dicotomía, en el sentido de que se percibe en los estudiantes la idea de expresar y crear desde la innovación, pero a su vez no abarcan en su totalidad las diferentes posibilidades que posee el vídeo y los alcances que éste puede llegar a tener en la formación de su ser y en los procesos de la educación artística.

Considerando lo anterior, ¿de qué manera el estudiante puede ampliar las funciones estandarizadas y predeterminadas del vídeo y transformarlas en una herramienta de producción discursiva, desde un planteamiento metodológico de las nuevas tendencias del arte?

Con esta caracterización, la inmersión del Smartphone en los procesos artísticos de los estudiantes de danza del bachillerato de la ETITC permitirá situar la proyección del cuerpo en el vídeo como discurso, como lenguaje para que pueda reconocerse a sí mismo y con los demás. Bajo este panorama, es importante orientar el uso del smartphone desde las prácticas de la educación artística, bajo el concepto de reconocer y reinventar el cuerpo y el ser desde el reflejo y la proyección, desde afuera. A demás es importante emplear los fundamentos y conceptos de la era digital del siglo XXI que Álvaro Cuadra (2003) refiere con las nuevas tecnologías de la información, ya que afirma que éstas elevan el concepto anunciado por Benjamín de reproductibilidad a hiperreproductibilidad. Este nuevo concepto consiste en que “la obra de arte ya no reproduce nada (mimesis), en la actualidad la obra significa y la obra solo existe en cuanto es susceptible de su hiperreproductibilidad, lo que se traduce en que las tecnologías digitales hacen posible la proximidad, al mismo tiempo que la autenticidad” (Cuadra, 2003), es decir, la reproducción se entiende y se asume como un elemento de producción.

Bajo esta premisa, el objetivo de esta investigación es orientar al estudiante frente al uso creativo del Smartphone y situarlo como fuente de producción artística, a través del vídeo, con el propósito de estimular la capacidad de proyectar su subjetividad frente al mundo que lo rodea, bajo la idea de que el smartphone no solo capta y reproduce recortes de la realidad, sino que también es una herramienta de producción de sentido que puede trastocar la realidad que habita y crear nuevas aproximaciones del mundo. Para ello se debe explorar las aplicaciones en fotografía, vídeo desde ejercicios individuales y colectivos que permitan trastocar y reinventar el lugar en el que se desenvuelve el estudiante y partiendo de estos ejercicios surgirán propuestas visuales y corporales.

Para cumplir estos objetivos este proyecto adoptó una metodología de investigación-creación donde el estudiante se ubica como espectador, creador y expositor, desarrollando así competencias como la sensibilidad, la apreciación estética y la comunicación. A demás este proyecto de investigación-creación es una propuesta de crítica y difusión de las prácticas artísticas a través del smartphone, desde las materias constitutivas que el cuerpo y el vídeo poseen, que da la posibilidad de estudiar más afondo el tema de las “tecnologías cognitivas” que además de permitir la comunicación y el intercambio de información en tiempo real, están afectando los procesos de construcción de identidades, transforman la manera de percibir y actuar en el mundo, ya que éstas no solo están remodelando nuestra cultura sino también nuestra forma de pensar (Sonesson, 2005). Bajo estas reflexiones el smartphone se ubicará como soporte para la creación y circulación de las obras de vídeo que surgen de este proceso. Siendo el smartphone una forma de comunicación discursiva dentro de las prácticas artísticas, que no solo transmite realidades predeterminadas, sino también construye realidades alternas.

Bajo estas nuevas posibilidades de conocimiento y de creación es pertinente para el campo de la crítica y difusión de las artes, situarse en el campo de la educación artística, para contribuir al optimo desarrollo “de habilidades como el análisis, la reflexión, el juicio crítico y en general, lo que denominamos el pensamiento holístico; justamente lo que determinan los requerimientos del siglo XXl” (SLC, 1997). Un quehacer cuidadoso de la educación artística, bajo estos parámetros, le confiere a la formación del estudiante utilizar símbolos, leer imágenes complejas, comunicarse creativamente y pensar en soluciones antes no imaginadas.

Este proyecto de investigación ejemplifica una manera de producción artística, una guía curatorial en correspondencia al smartphone sus aplicaciones de vídeo y fotografía y su relación con el cuerpo. Las estrategias pedagógicas de creación y la actividad curatorial se fundan desde la premisa del fragmento y el detalle, dos conceptos desarrollados por Calabresse (1994).

Las estrategias pedagógicas de creación se inclinan hacia la idea recortar el cuerpo del estudiante con la idea de entrar en detalle, mirar más adentro del todo (el cuerpo). Ampliar esos detalles antes no percibidos, solo son posibles desde la subjetividad del detallante, que es quien hace el

(1958), Deren sitúa el cuerpo danzante desde su sola silueta y lo relaciona en un espacio sin gravedad, desinhibido de la presencia terrenal pero situado en el espacio infinito de la creación.

Algo similar ocurre en *Pas de deux* (1968), de Norman McLaren, donde prima la forma del cuerpo expuesta en un claro oscuro, donde la danza de dos cuerpos se multiplica, emergiendo así imágenes ambiguas que siempre buscan volver a su aspecto inicial, a su aspecto más puro. Aquí la reproducción de la imagen no va encaminada solo a su valor exhibitivo, sino también a su valor de producción creativa. Es decir, la reproducción de la rutina dancística que entablan los dos bailarines se yuxtapone y cada yuxtaposición se presenta en momentos diferentes, creando un abanico corporal que entrelaza líneas, sombras, luces, suscitando una metamorfosis corporal y visual.

Con estos antecedentes artísticos, el cinematógrafo es una herramienta que "no pretende cambiar el mundo, sino el significado del mundo, siendo su finalidad algo simbólico" (Flusser, 1990). Lo simbólico entendido como una cadena de significantes que trae consigo la obra, que es asignada por el artista y su capacidad de reinventar constantemente los modos de producción iniciales del cinematógrafo. Por lo cual, el cinematógrafo en relación con la danza es una extensión del cuerpo del bailarín, una segunda piel, que no actúa solo como registro de una acción, sino que danza con el bailarín, conecta al espectador con el aquí y ahora del espacio-tiempo de la danza, es decir, "hace coincidir el flujo temporal del filme con el flujo de la conciencia del espectador, produciendo una sincronización o adopción completa del tiempo de la película." (Cuadra, 2007).

Estas técnicas y discursos artísticos se extienden al vídeo y perdura la idea de que el dispositivo debe operar en función del artista y no en sentido contrario, es decir, el artista debe partir del concepto de reinventar el dispositivo y alterar el significado del mundo. Por lo cual, las aplicaciones del vídeo y la fotografía instaladas en el smartphone "no pueden ser vistas como estáticas o predeterminadas; ellas están, al contrario, en permanente mutación, en continuo redireccionamiento y crecen en la misma proporción que su repertorio de obras creativas" (Machado, 2000). Partiendo de este fundamento, varios artistas se han apropiado del vídeo como un medio, teniendo en cuenta las materias constitutivas que envuelve la vídeo danza: el espacio, tiempo, cuerpo y movimiento.

En la vídeo danza *Introspección*,[39] de la argentina Paula García Brunelli, el cuerpo establece una relación, no convencional, con el vídeo que proyecta la televisión. Allí, se altera la relación que cotidianamente tiene el cuerpo con la T.V, (un cuerpo casi inmóvil, con una mirada contemplativa) y lo conduce a interactuar, de otra manera con este dispositivo. Inicia con un cuerpo que camina por la parte de atrás de la T.V y a medida que avanza el cuerpo se percata de la relación que posee con el dispositivo. Una relación que radica en que la pantalla televisiva proyecta, sincrónicamente, parte del cuerpo del bailarín, con un agregado, que esa imagen pone en evidencia el atuendo o la desnudez del bailarín. Siendo esa acción, el detonante que permite la articulación del cuerpo con el dispositivo. Surge entonces un hecho no convencional, que se sale de lo cotidiano y ubica la T.V como una ventana que el cuerpo puede traspasar para emitir otras discursividades.

Evidentemente, el modo de operar de la T.V sigue siendo el mismo, proyecta imágenes en movimiento emitidas por algún reproductor de vídeo o aparato satelital. Lo que cambia es la relación entre la televisión y el cuerpo. Relación que se establece a través de la sincronía entre la imagen que proyecta la pantalla y el cuerpo del bailarín. Esta conjugación de imágenes es registrada por la cámara de vídeo y es trastocada por un software de vídeo, donde el cuerpo tanto del que emite la pantalla televisiva y el bailarín que rodea el objeto, son alterados. Esta manipulación permite que el cuerpo se desdoble, deprenda y retorne a su condición inicial, pero también le confiere al doble el derecho de asignar los movimientos del cuerpo que lo precede, es decir, el cuerpo del bailarín. Es interesante cómo el doble, en la primera parte de la video danza, inmortaliza sus movimientos, sus deseos de independizarse del cuerpo, de adquirir una corporeidad diferente y exponer sus imaginarios. De este modo, la indicialidad y la espacialidad del cuerpo son alteradas, develando un cuerpo danzante yuxtapuesto en dos pantallas: la televisiva y la que se proyecta ante el espectador.

Ahora, en el momento en que el bailarín ejecuta todo el abanico de movimientos, la cámara registra y graba la acción y este hecho se realiza sin un público presente; en este punto el intérprete de vídeo, es decir el bailarín, se relaciona con el intérprete de cine que Benjamín define

---

39 Paula Garcí Brunelli. (2008). Introspección [vídeo]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=0rgV4a45opk&t=31s

> El intérprete de cine (…), se siente exiliado de la escena y de su propia persona, percibe un vacío inexplicable que aparece por el hecho de que su cuerpo se convierte en una ausencia, se desvanece y es privado de su realidad, de su vida, de su voz, y de los ruidos que hace al moverse, para convertirse en una imagen muda que tiembla un instante sobre la pantalla para desaparecer inmediatamente en el silencio. Es este pequeño sistema de aparatos el que usará su sombra para actuar ante el público; él, por su parte, de verá contentarse con actuar para ese sistema. (Benjamin, 2003).

Quiere decir, que el bailarín interpreta sus acciones ante un variado grupo de lentes que detallan todo el trabajo corporal, pero cuando el bailarín ejecuta los movimientos, en su aquí y ahora, el público está ausente, pero cuando se proyecta el registro visual, el público se hace presente y la corporeidad del bailarín ausente. Se presenta entonces una dicotomía, una ausencia-presencia del cuerpo, una característica especial que el vídeo le confiere al lenguaje visual y corporal.

De este modo, la captura del cuerpo danzante permite otra lectura del cuerpo, del cuerpo digitalizado, del cuerpo fragmentado, puesto que, en el momento en que el bailarín actúa ante la cámara, él emplea toda su persona, su corporeidad, renunciando al aura propia de la acción, pero consagrando la inmortalidad a lo efímero. Se plantea entonces, una serie de relaciones, entre cuerpo vivo y cuerpo proyectado, entre cuerpo proyectado y su puerta a la inmortalidad, permitiendo desdibujar los límites espaciales que proyecta la pantalla y el espacio en el que se desenvuelve el bailarín.

Desarrollo de la propuesta

Teniendo en cuenta la democratización de la cámara de vídeo a mediados del siglo XX y su expansión en el siglo XXI a través del smartphone, es claro que la sociedad de este siglo ha registrado una foto o un vídeo, pero muchas veces bajo el concepto de la reproducción y no desde la producción. Por lo cual, es necesario revisar y crear nuevos modos de producción artística en los estudiantes de bachillerato de la ETITC, a través del smartphone y la danza, orientando el uso de aplicaciones como el vídeo y la fotografía, con el propósito de estimular la capacidad creadora del estudiante y la proyección de sus imaginarios.

El smartphone es un dispositivo multifuncional que no puede pasar inadvertida en la educación artística, puesto que la tecnología siempre se ha relacionado con las artes y ha construido géneros y estilos artísticos muy destacados, entre ellos, la vídeo danza. Ahora, la inmersión de este dispositivo en la cotidianidad de los estudiantes ha incidido en sus procesos creativos, por lo cual hay que orientar al estudiante sobre la relación de los nuevos medios con las artes, una relación que se inscribe como una dinámica y producción creativa que lo llevará hacia la innovación y posibilidad de dar vida a su expresión subjetiva.

Con lo anterior, este proyecto se ha venido desarrollado con los estudiantes de grado décimo de la ETITC inscritos a la asignatura de danzas, con el intención de estimular la actividad creadora en ellos desde las aplicaciones del smartphone (fotografía y vídeo) y las materias constitutivas de la danza (cuerpo, espacio, tiempo, movimiento), adoptando una metodología de investigación-creación, donde el estudiante conoce, se relaciona y crea con los modos discursivos que surgen de la interacción e hibridación del lenguaje visual y corporal. Las referencias artísticas que se socializaron fueron producciones donde se evidencia la relación entre imagen en movimiento[40](cinematógrafo y vídeo) y danza, donde se analizaron los contenidos no narrativos, formas de producción y técnicas implementadas. Las referencias históricas se centraron en El ballet triádico de la Bauhaus, su encanto pictórico; las películas de danza de Maya Deren y la habilidad de romper las fronteras espaciales en las que habita el cuerpo; y los cortos audiovisuales de Norman McLaren, donde expone el cuerpo y su metamorfosis. Los referentes conceptuales se centraron en la idea de alterar lo cotidiano y anular su referencialidad y que mejor para ello que citar a Jan Svankmajer uno de los artistas surrealistas más emblemáticos e innovadores, que desde su mirada inquieta y metafórica hace que su técnica y producción audiovisual se consolide como ese espacio donde es posible la subversión de lo que aparentemente se presenta como real. A demás se tomaron varias vídeo danzas como

---

40 Ximena Escárzaga y Miguel Buenrostro. (2015). Movimiento al movimiento [vídeo]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=zBhhuSQrRN8

De este modo se entablan dos relaciones entre el espacio y cuerpo, la del espacio como contenedor y el cuerpo como transformador de espacio; y la relación de reciprocidad para no caer en la idea de solo habitarlo y llenarlo de objetos y acciones superfluas, sino más bien desde la idea de relacionarlo con el cuerpo, dejando también que el espacio lo habite, lo contemple y se convierta en el más grande espectador.

Cuando el espacio es reflejado en el espejo permite una visualización más amplia de éste. Se percibe el atrás desde el frente, el espacio se desdobla. Permite situar los ojos atrás y adelante, aumenta el campo periférico de observación, hay una aproximación casi total del cuerpo del otro.

Ahora, el espacio capturado en la fotografía y el vídeo es un recorte, donde se evidencia una mirada que direcciona ese espacio y además este espacio recortado está sujeto a modificaciones, a que su condición inicial cambie, es decir, se altera el referente, la atmósfera a la que pertenece y se conforma así una nueva espacialidad dirigida, recortada y desde lo virtual.

Movimiento

Una materia que se explora inconsciente y conscientemente. La idea de permanecer inmóvil para un estudiante es casi sinónimo de represión, pero este concepto se debe a su carácter de disciplina que ha adoptado la escuela. Ahora cuando el movimiento es contrastado por la quietud en la danza es importante llevarlo a la idea de que sin la quietud el movimiento carecería de presencia, el movimiento sería continuo y no tendría un punto de inicio ni de final. Por lo cual la quietud es el complemento del movimiento y son dos elementos que se definen y se complementan entre sí. No pueden leerse o interpretarse de manera aislada, su nacimiento y desarrollo es en conjunto. Partiendo de estas definiciones, cuando se hable de movimiento se tendrá en cuenta la quietud como definición propia de ésta.

El movimiento requiere de una imagen mental que lo impulse, que lo preceda, que lo conciba, que en el caso de los estudiantes la imagen mental es habitar el espacio conscientemente desde lo individual y colectivo. El reflejo del movimiento en el espejo permite un reconocimiento del cuerpo desde afuera, un reconocimiento que dará paso al reconocimiento desde adentro. Ahora cuando ese reflejo es capturado por la cámara del smartphone se hace perdurable y el reconocimiento aún más cercano y propio. Esa captura se vuelve reproducible, pero el agregado es que el movimiento capturado se convierte en producción de sentido. Se extiende el cuerpo, se yuxtapone, genera dobles, sombras e incluso cambia de textura. Pero aún capturado o no el movimiento, éste es la presencia vivía del cuerpo en el espacio.

Tiempo

El cuerpo se mueve libremente en el espacio, pero no en el tiempo. El tiempo tiene una forma continua que no se detiene e incide sobre el cuerpo y el espacio. El tiempo en el reflejo le garantiza al cuerpo el transcurso por el espacio y representa los estados por los que el cuerpo transita, desde diferentes velocidades e intensidades hasta las quietudes más insospechadas.

El cuerpo puede apropiarse del tiempo, en el sentido de que lo asume como un periodo determinado para realizar un movimiento. Por su parte el tiempo impulsa al cuerpo a moverse, conduce ese movimiento constante y deja marcas o huellas en él.

Ahora cuando el tiempo es capturado por el smartphone desde el vídeo o la fotografía, cambia su concepción y se materializa en un recorte de un transcurso. Esta captura concede la facultad de transitar por el tiempo, ir al pasado desde las imágenes en movimiento o estáticas. Regresar el tiempo por el que transita una acción o alterar su velocidad inicial. De este modo, el dispositivo logra capturar parte de ese infinito transcurso que es el tiempo y le confiere al cuerpo la capacidad de observarse desde otra instancia en el tiempo.

Ejercicios, transformaciones, creaciones

Una vez realizado el trabajo de investigación, análisis, sensibilización estética y exploración de lenguajes (visual y corporal) se conformaron grupos de cinco estudiantes para el trabajo de creación. En cada grupo se asignaron tres roles para la producción y posproducción de los ejercicios, el camarógrafo, bailarines y editores, teniendo siempre en cuenta que todo el grupo de trabajo tiene la responsabilidad de construir de manera conjunta la idea conceptual de los ejercicios.

La apropiación de los conceptos y técnicas analizadas con anterioridad darán continuidad a la segunda etapa, la creación. Se plantearon algunos ejercicios que condensan la relación de las materias constitutivas del cuerpo con el vídeo, cuyo eje enunciativo se centra en la no narratividad y más bien se dirige a la búsqueda de una metamorfosis abstracta, que permitió estimular en los estudiantes la capacidad de proyectar sus subjetividades, alterar el espacio, tiempo, cuerpo en el que habitan y situar el smartphone como una fuente de producción artística.

Tres ejercicios describen los conceptos empleados en el proceso de creación que condensan las materias constitutivas del cuerpo en relación con el vídeo y la fotografía:

- **Cuerpo extendido, cuerpo del otro** (Figura 1). La corporeidad individual extendiéndose con el cuerpo del otro, es decir, hay una acción o movimiento que involucra varios cuerpos y cada cuerpo no se contempla por separado, sino como un todo. A este ejercicio corporal se le realiza un registro de vídeo o fotográfico (según lo decida el grupo de trabajo) y esa captura en la edición se multiplicará de manera vertical, horizontal o como crea conveniente el creador, siendo ahora la pantalla el lugar coreográfico donde se realizará la acción extendida al cuerpo del otro y a múltiples imágenes.
- **Metamorfosis espacio-corporal y corporal-espacial** (Figura 2). Implementación de la fotografía desde la técnica de *stop motion* bajo las siguientes relaciones espaciales y corporales: fotografiar el mismo espacio, pero alternando la presencia de diferentes cuerpos y cada uno de éstos deberá ir modificando el movimiento del cuerpo que lo precede; luego fotografiar diferentes espacios, pero conservando la presencia del mismo cuerpo en el cambio de espacio, conservando la continuidad del movimiento y el punto de fuga donde se ubica el cuerpo.
- **Metáfora de la cebolla visual** (Figura 3). El registro de una secuencia corporal donde este contenida las dimensiones del cuerpo, sus tensiones, contrapesos y silencios corporales. Este registro visual se multiplicará en varias capas que serán yuxtapuestas y trastocadas cromáticamente, pero cada copia del vídeo iniciará en un tiempo diferente, dando la sensación de la presencia continua de uno o más dobles en la proyección. La enunciación de esta técnica se basará en que la imagen inicial en algún momento dado perderá su referencialidad, debido a la yuxtaposición y alteración cromática, pero en algún momento recobrará su aspecto inicial.

Cada uno de estos ejercicios tiene una duración entre veinte y treinta segundos aproximadamente, esta limitante en el tiempo es asignado con el propósito de que los ejercicios sean de buena calidad, cortos, pero con una producción conceptual y técnica impecable. Una vez realizada la entrega de los ejercicios por cada uno de los grupos, se recopiló el material para el respectivo ensamble de la vídeo danza, donde cada uno de los materiales visuales hará parte de esta creación colectiva.

El ejercicio curatorial que condensa los ejercicios de creación grupal se realiza desde el ensamble de cada uno de los ejercicios a través de la edición, quiere decir, que la vídeo danza es el *todo* al que pertenecen los fragmentos, es decir, los fragmentos son los vídeos realizados por cada grupo y éstos a su vez, sin pertenecer a una vídeo danza en particular funcionan de manera autónoma.

De estos procesos creativos surgen las vídeo danzas *Oscuridad* (2015), *Imabinario*[41] y *El cuerpo del otro*[42] *y Luna*[43] (2017), obras cuya enunciación hacen tributo a la imaginación, resignificación del cuerpo, tiempo, espacio y acciones en las que el cuerpo ronda desde el amanecer hasta el anochecer, dejando a un lado la referencialidad de donde fue tomado el movimiento y de este modo la conjunción entre cuerpo y vídeo se dirige a la cadena infinita de significantes. Las vídeo danzas recurren al lenguaje sonoro del artista Luis Carlos Ayala Herrera de su álbum Diarios de Facebonauta (2013), donde lo instrumental, verbal e incidental, orienta el camino hacia la no reinterpretación y narratividad sonora, sino más bien, su presencia radica en colaborar entre el entrecruzamiento del lenguaje corporal y visual, donde cada uno de los lenguajes que hacen parte de las vídeo danzas, son parte fundamental de la obra y sin la presencia de alguno la obra decaería en su enunciación. Las imágenes de estas producciones

41 ETETITC. (2016). El cuerpo del otro [vídeo]. Disponible en: https://vimeo.com/179251734
42 EITC. (2016). ImaBinario [vídeo]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=5L1-9dkvqFo
43 ETITC. (2017). El cuerpo del otro [vídeo]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=PaAg7X_gy8o

referentes, una de las más especiales para analizar es Movimiento al Movimiento por su capacidad de danzar al ritmo del cambio del espacio, con la técnica del *stop motion* desde el vídeo.

La elección de cada uno de estos artistas u obras se centró porque en su línea de producción surgen conceptos como metamorfosis, yuxtaposición, alteración de lo cotidiano y creación de imágenes ambiguas cargadas de múltiples significantes, que se implementaron en los ejercicios creativos con los estudiantes.

Una vez planteados los referentes artísticos y conceptuales se inició con el estudio del cuerpo y sus dimensiones, sus posibilidades de relacionarse con el espacio, la idea de poder anular la referencialidad de los movimientos cotidianos y poderlos llevar a la danza desde otras perspectivas, como en el caso de Merce Cunningham Alvin Ailey, Paul Taylor y Alvin Nikolais que empezaron a explorar la posibilidad de desarrollar la danza desde otras instancias no tradicionales, es decir, fuera del domino de la música o de la literatura, trabajando con improvisaciones del movimiento y examinando el gesto, afirmando así la individualidad y la creatividad de cada ejecutante (Wirz de Beltrán, 1988).

Materias constitutivas del cuerpo

El cuerpo posee características que le permiten acceder al mundo, al contacto con el otro y por su puesto así mismo. Estas características deben ser activadas y reconocidas por el estudiante, quien primero accede a ellas de manera intuitiva, explorando sus dimensiones, hasta llegar a un domino consciente e intencionado. Esta activación se realiza desde el reconocimiento del cuerpo, desde adentro hacia fuera y desde afuera hacía dentro. Estos reconocimientos se encuentran mediados por diferentes materias constitutivas que hacen del cuerpo un elemento de estudio y de cuidado al momento de relacionarse con otros lenguajes artísticos y dispositivos, que en el caso de esta investigación es el lenguaje corporal, visual y sonoro, donde el dispositivo que soporta estos lenguajes es el smartphone. De tal manera, es pertinente desglosar el espacio, el tiempo y el movimiento que son las materias constitutivas por las que el cuerpo transita, se hace y rehace. El desglose de estas materias se realizó desde la relación que entabla el cuerpo con el reflejo con la proyección del cuerpo en el espejo y en el vídeo y que además nacen del trabajo realizado clase tras clase donde el quehacer, la práctica y la reflexión, permitieron que la experiencia se transformará en memoria. Memoria que le da sentido y significación a cada una de las materias constitutivas y que se ven reflejadas en los trabajos de creación. Para entender y dominar el espacio, el tiempo y/o el movimiento ha sido pertinente y conveniente realizarlo desde la práctica, desde las rutinas corporales cargadas de contrapesos, quietudes, contemplaciones, pequeñeces, grandezas desde lo individual y colectivo.

El espacio

Es el lienzo, y la presencia del cuerpo es la que dibuja sobre él. El espacio se concibe desde la idea de habitarlo desde la amplitud y pequeñez del cuerpo individual o colectivo, puede ser una idea bastante obvia, pero realmente habitar el espacio desde una presencia trascendental es una tarea un poco complicada. En el sentido, de que el cuerpo al enfrentarse a un a espacio amplio, infinito, puede verse un poco intimidado y reducido. Pero al ubicar la idea anterior desde la inversa, a un espacio muy reducido, el cuerpo se ve impulsado por la capacidad de moverse. Quiere decir, que el espacio es un motivador de movimiento y de quietud.

Habitar el espacio con la presencia corporal consciente es brindarle significado y protagonismo al cuerpo, sin dejar a un lado el protagonismo y el papel que cumple el espacio en el cuerpo. El espacio ubicado en una sola mirada posee la capacidad de mantenerse perdurable desde la transformación, es decir, posee una vista general llena de pequeños detalles que lo van transformando a medida que la mirada se mueve. Ahora si hay dos miradas contrapuestas en el mismo espacio, hay dos espacios diferentes. Así, la dirección de la mirada transforma el espacio, siendo la mirada la que dirige el cuerpo y están relacionadas con el tránsito por los que los trayectos lineales, circulares, zigzagueantes, interrumpidos, colaborativos e individuales por las que circulan o habitan.

artísticas evidencian la relación del individuo con el otro, que permite trascender al umbral del cuerpo colectivo donde nace un solo palpitar en la singularidad de los cuerpos.

La socialización virtual de estas vídeo-danzas se realizó desde las plataformas de Vimeo y YouTube y se ha compartido desde la red social en que los estudiantes interactúan con sus pares, Facebook. A demás han tenido la fortuna de participar en espacios artísticos como el Festival Internacional de Vídeo Poesía en la Cinemateca Distrital de Bogotá (2016) con ImaBinario; en el III Festival de Artes PA KE NO TOKE LO PEOR en la Estación Arte Viva, Bogotá, Colombia (2016) con *El cuerpo del Otro* y en el Bogotá Music Video Festival con *El Cuerpo del Otro* (2016) y *Luna* (2017); y *El cuerpo del otro e Imabinario* participaron en el Festival de Vídeo Poesía Video Bardo (2016) en el INCA de Buenos Aires, Argentina.

Estos resultados deben estar en continua difusión en espacios académicos y artísticos, y recopilados en un portafolio objetual y digital que dé cuenta de las memorias y procesos de creación de la vídeo danza en la educación artística secundaria. Este punto es una de las etapas finales de este proyecto y se contempla el portafolio objetual como un libro de artista interactivo, y el portafolio como un sitio web que permita dilucidar, vídeos, gifs que den cuenta de las imágenes más significativas, análisis de obras y las notas de los creadores. Un trabajo de investigación que dará continuidad a la publicación de un libro centrado en las orientaciones pedagógicas para la inmersión del vídeo en las prácticas de la educación artística.

Conclusiones

La accesibilidad que los estudiantes tienen al smartphone, permite una democratización hacia la creación visual. Un aspecto que hay que direccionar desde la habilidad de las artes en relacionarse con los dispositivos tecnológicos y crear nuevos géneros y a partir de las prácticas de la educación artística. Es así como este proyecto ha iniciado su camino de reconocer en la pantalla del smartphone una segunda piel del cuerpo danzante, un escenario que le permite ser socializado desde la reproducción, donde no se requiere una actividad espectatorial sincronizada, sino más bien, la obra está en disposición de ser vista en cualquier momento. Con lo cual la vídeo danza puede transitar en cada una de las pantallas de manera autónoma, ya que desde el momento en que se sube el archivo audiovisual a la plataforma de youtube o vimeo, adquiere una independencia que le permite su difusión y presentarse al mundo desde un acto social o individual.

Los nuevos usos creativos que los estudiantes le asignaron al smartphone permitieron aproximarse al lenguaje visual del vídeo y la fotografía de manera no convencional, es decir, el registro visual se realizó desde el concepto de alterar y transformar el espacio y tiempo que transita el cuerpo.

La inmersión del smartphone a la danza redefine dos conceptos en este proceso, uno que la reproducción ya no se entiende como un simple registro mimético del mundo, ni como la copia de una imagen, sino como una característica que permite el acceso a la producción y creación de mundos subjetivos, donde la simultaneidad de un registro de vídeo proyecta vivencias y experiencias cargadas de imágenes simbólicas que albergan los estudiantes. A demás la reproducción hace parte de la etapa final, ya que permite la difusión de la obra a públicos indeterminados.

Los atributos de la interacción del cuerpo con el Smartphone son de que el usuario de este dispositivo ya no es un sujeto pasivo, sino que ahora es un sujeto creador que cruza las fronteras de lo determinado hacia lo que hay por replantear y transformar. Ya no solo manipula el dispositivo desde sus funciones básicas, sino que lo convirtió en una herramienta de producción de sentido. Las imágenes que crea ahora tendrán otra intención más que la de captar su quehacer cotidiano, se dirigirán hacia la construcción de imágenes que lo identifican como un ser único e irrepetible, capaz de transformar los significantes que se presentan en la vida cotidiana.

Los aportes que trae consigo la idea de transformar lo habitual, de agregar otros discursos a las imágenes, se fundan bajo la premisa de formar seres humanos con la habilidad de recrear y solventar lo que aparentemente no tiene sentido o aspectos que se presenta en la vida tan irracionales pero reales. De recurrir a la imaginación para poder crear nuevas posibilidades de mundo; de dirigirse a la creatividad no solo con propósitos artísticos, sino con la intención de poder crear múltiples soluciones a un problema y no múltiples problemas a una solución, de tal manera que el estudiante logre integrar sus aprendizajes y pueda utilizarlos en diversas situaciones y contextos.

Estos aportes que se han señalado a lo lardo de este proyecto, “permiten que el estudiante tenga una participación activa en la cultura y en la sociedad, a través de los diferentes productos artísticos que crean y ponen en circulación durante su vida escolar” (Cuellar Juan, y Effio María, Ministerio de Educación, Bogotá, 2010, p. 83, 79). La participación activa en diferentes festivales de vídeo a representado para los estudiantes de secundaria, la legitimación de sus creaciones que traspasa el objetivo de una nota académica.

La ETICT una institución de formación técnica donde los aprendizajes se miden desde la habilidad del estudiante por conseguir altas notas, probablemente afianza la competencia y desvanece la idea de trabajar y crear en grupo, por lo cual este proyecto plantea en sus objetivos y lleva acabo la idea de proyectar la subjetividad del estudiante frente al mundo que lo rodea, no de manera individual, sino colectiva, para que esas subjetividades se encuentren y planteen nuevos discursos colectivos que puedan socializarse primero a sus pares académicos y luego a un centenar de personas desde la escuela.

El Ministerio de Educación Nacional de Colombia plantea que los aprendizajes mediados por dispositivos tecnológicos permiten trabajar con los estudiantes en ámbitos que rebasan ampliamente las fronteras del aula, pero que “el diseño de estas estrategias pedagógicas que orientan el uso y apropiación de estos medios es un verdadero reto para el educador” (Cuellar Juan, y Effio María, Ministerio de Educación, Bogotá, 2010, p.71).Bajo este reto, este proyecto incursiona en el campo de la creación con tecnologías y lenguajes artísticos, como la danza, que sin duda alguna ha desdibujado las fronteras del lenguaje con el dispositivo, propugna por una enseñanza teniendo en cuenta al contexto social, cultural y artístico del siglo XXI, sin dejar a un lado el legado histórico que ha dejado las artes siglo tras siglo. El Smartphone como fuente discursiva en la danza inicia un camino con grandes resultados y que continúa ejerciendo y replanteando estrategias con el propósito de involucrar en las prácticas de la educación artística tendencias contemporáneas y tecnológicas propias de las artes.

Bibliografía

Niedermaier, A, (2007). *Desde la docencia y la investigación fotográfica: Cómo abordar el análisis de la práctica fotográfica actual*. Universidad de Palermo. http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_libro=14&id_articulo=5453

Baudrillard, J, (1978). Cultura y simulacro. Barcelona: Editorial Kairós.

Steimberg, O., & Traversa, O. (1997). Estilo de época y comunicación mediática. Sociedad, no. 11. Buenos Aires: Colección del Circulo.

Cuadra, A, (2003). Hiper Industria Cultural: La obra de arte en la época de su hiperreproducibilidad digital. Santiago de Chile: Lom Ediciones.

Sonesson, G, (2005). Semiótica de los Mass-media: discurso de la comunicación global: La Semiótica De Imágenes De La Reproducción Mecánica A La Producción Digital. México: Universidad Autónoma de Nuevo León.

Ronderos, M., E., & Mantilla. M., T. (1997). Serie de Lineamientos Curriculares, Educación Artística. Bogotá: Ministerio de Cultura.

Calabrese, O. (1994). La era neobarroca: Detalle y Fragmento. Madrid: Cátedra.

Romaguera, J., & Alsina, H. (1980). Fuentes y documentos del cine: La aportación de los futuristas. Barcelona: Gustavo Gili.

Benjamin, W. (2003). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. México: Itaca.

Flusser, V. (1990). Hacia una filosofía de la fotografía: Los aparatos. México: Trillas.

Machado, A. (2000). Repensando a Flusser y las imágenes técnicas. Buenos Aires: Libros del Rojas.

Wirz de Beltrán, M. (1988). Danza contemporánea: Un arte de nuestro tiempo. México: Noriega Editores.

Cuellar, J., A., & Effio, M., A. (2010). Orientaciones Pedagógicas para la Educación Artística en Básica y Media: II Educación Artística: competencias básicas, plan de estudio, ambientes de aprendizaje, evaluación y currículo, III. Recomendaciones para la implementación de la educación artística por grados.Bogotá:MinisteriodeEducación.

ANEXOS

Figura 1. **Cuerpo extendido, cuerpo del otro**

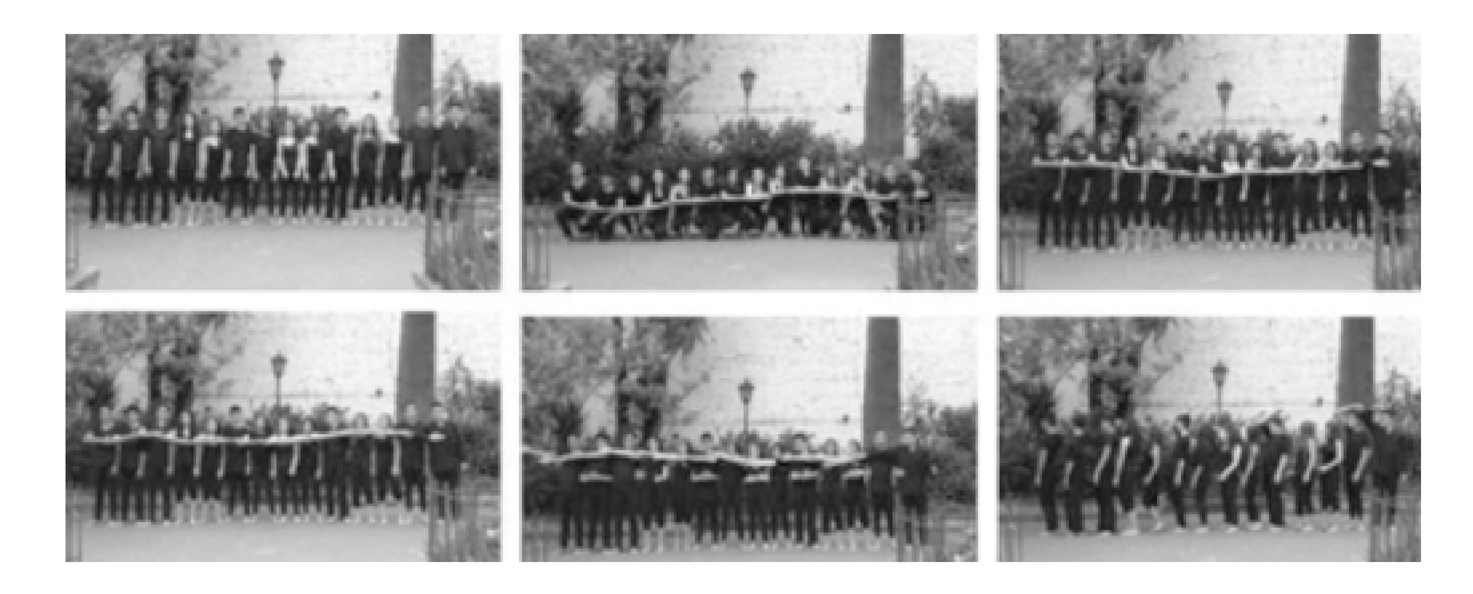


Figura 2. Metamorfosis espacio-corporal y corporal-espacial

Figura 3. Metáfora de la cebolla visual.



Convocar la escritura. Proyectos editoriales sobre danza contemporánea en Colombia

Juliana Congote Posada[44]

Teórico

En el marco de la valoración epistémica del lenguaje y las discusiones sobre el análisis del discurso, derivadas del giro lingüístico y hermenéutico, se incuba la tendencia de los estudios históricos a considerar la restitución del vínculo entre los discursos y sus materialidades. Uno de los llamados de atención del historiador francés Roger Chartier es precisamente ese: que el debate historiográfico y los estudios interpretativos sobre el discurso y el texto no descuiden la materialidad concreta de los soportes de la escritura y que analicen la relación entre la literatura y la cultura escrita en todas sus dimensiones. Para el cumplimiento de un análisis de este tipo, invita a entrecruzar, por lo menos, tres caminos posibles: el análisis de los textos, la materialidad de su inscripción y transmisión y el establecimiento de las comunidades de interpretación (CHARTIER, 2008).

Partimos de la base de que los discursos que han empleado la palabra como medio de registro y comunicación son constitutivos del complejo sistema de toda práctica social, como la danza contemporánea en Colombia. De ahí que el entrecruzamiento propuesto por Chartier ofrezca un marco metodológico pertinente para el estudio de los proyectos editoriales sobre esta práctica en el país. Resulta significativo un planteamiento que entienda los aspectos internos de los textos siempre en relación con sus circunstancias de producción, materialización y circulación. Se trata de una propuesta que reconoce las formas materiales de existencia de los discursos como “objetos”, como libros impresos y/o digitales, siempre sujetos a condiciones de existencia particulares. Los textos no pueden pensarse como unidades fijas y estables, pues sus condiciones de existencia, sujetas a lectores de comunidades determinadas, las que dotan su naturaleza y sus significados.

Por lo anterior, este marco analítico se sustenta en la posibilidad de observar los comportamientos de una comunidad de interpretación (STANLEY, 1987) de la danza contemporánea en Colombia que, a través de los libros, ha abierto espacios para compartir conocimientos en los que los discursos escritos se hacen comprensibles de acuerdo con sus propios parámetros. Es posible argumentar la existencia de dicha comunidad debido a que ella misma conforma buena parte de los lectores y ha estructurado las formas de producción, apropiación, de uso y de transformación de los textos. Para desarrollar esta idea con mayor amplitud, resulta necesario revisar aquellas circunstancias históricas que justificaron la producción de los libros dentro del campo de la danza contemporánea, con el fin de dejar de lado cualquier pretensión de situar el discurso escrito por encima de la práctica dancística, así como de sustentar estas líneas en la imposición del documento sobre el acontecimiento.

Legitimidad discursiva de la danza contemporánea en Colombia

Pese a que sean frecuentes las críticas que surgen de la supuesta autoridad moral, académica, histórica y disciplinar de los discursos escritos ante la experiencia práctica de la danza, es cierto que los nuevos rumbos de la experimentación coreográfica y escénica desde mediados del siglo XX hasta nuestros días han requerido de la palabra escrita como estrategia para estructurar marcos semánticos capaces de pensar de mejor manera sus propuestas y procesos. Dar cuenta de los diálogos entre danza y filosofía, danza y política, danza y cultura, danza y tiempo, danza y cuerpo, ha exigido de ejercicios escriturales que pueden rastrearse en las colecciones de libros impresos editados en Colombia. Sorprende que sea precisamente la primera década del siglo XXI la que contenga el mayor número de libros sobre danza en el país y que la mayoría de textos incluidos trate directa o indirectamente sobre los devenires de la danza contemporánea. La mayoría han sido publicados gracias a proyectos editoriales

[44] Doctora en Artes, Magíster en Historia del Arte y Licenciada en Educación Básica en Danza de la Universidad de Antioquia. Docente de planta de la carrera de danza de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia, programa en el que ha trabajado como docente de asignaturas relacionadas con la didáctica, la historia y la práctica de la danza contemporánea. Autora de los libros La creación en danza. Conversaciones con coreógrafos de danza contemporánea en Medellín, publicado en el 2011 por la Editorial Universidad de Antioquia, y Cierta época para danzar. Temporada Internacional de Danza Contemporánea de Colombia 1996-2006, apoyado por la Beca de investigación: Cuerpo y memoria de la danza del Programa Nacional de Estímulos del Ministerio de Cultura 2011. Ganadora de la Primera Beca Doctoral Universidad de Antioquia 2013. Durante los años 2013 y 2014 trabajó como Consultora de Danza en la Secretaría de Cultura Ciudadana de la Alcaldía de Medellín.


VARSITY
CONTACT

estatales, mientras que otros pocos responden a lineamientos editoriales universitarios y en contados casos a ediciones independientes. Cada uno de estos marcos editoriales ha condicionado las formas de escribir, afectando los procesos de recepción de una comunidad de lectura conformada, principalmente, por los mismos autores de los textos.

La revisión de las plataformas editoriales justifica la apropiación y el desarrollo del concepto de comunidad interpretativa y el debate sobre la naturaleza de los procesos de lectura. No está de más advertir el peligro de centralizar estudios discursivos de estas características en los textos y sus autores, como frecuentemente ocurre con los estudios críticos literarios, y descuidar el importante papel que han jugado los procesos editoriales. O, incluso, para el caso de la danza contemporánea en Colombia, dejar de reconocer que la edición de estos libros, principalmente apoyados por programas estatales, ha servido de plataforma de visibilidad y de consolidación de los desarrollos escénicos, formativos e investigativos.

Por esta razón, más allá de enfocar la mirada en circunstancias personales y particulares que animaron la escritura de cada texto como problema autoral, el propósito es observar los discursos siempre circunscritos a realidades determinadas e inscritos en el mundo en su calidad de obras. Verlos así se sustenta en la reflexión sobre la "función-autor" planteada por Michel Foucault, la cual autores como Roger Chartier clarifican al señalar que "el autor como "una función del discurso", […] recuerda que lejos de ser universal, pertinente para todos los textos en todas las épocas, la asignación de las obras a un nombre propio es discriminadora: la función-autor es característica del modo de existencia, circulación y funcionamiento de ciertos discursos en el seno de una sociedad." (CHARTIER, 2006, pág. 187).

En el marco de la producción discursiva sobre danza, revisar los textos en su condición de obras no es una consideración fortuita. Se acepta que buena parte de la escritura sobre esta materia la han emprendido los mismos actores del hecho dancístico (coreógrafos, bailarines, directores, maestros, creadores, intérpretes, entre otros calificativos asociados a quienes participan de asuntos disciplinares) quienes terminan siendo historiadores, teóricos y críticos aficionados que escriben sus textos, podría pensarse, en respuesta a la ausencia de literatura especializada. Al tratarse de autores cuya "función-autor" también está condicionada por la creación de coreografías o puestas en escena, es necesario expandir la legitimidad autoral y entender que estamos ante sujetos que no sólo han producido textos y libros.

Si bien es cierto que una dificultad para legitimar la práctica dancística dentro de contextos académicos responde al llamado de atención sobre la necesidad de discursos escritos que acompañen y den cuenta de los procesos dancísticos; esta indicación ha generado cierta tendencia a aceptar que históricamente la danza ha estado al margen de ejercicios escriturales. Este asunto ha derivado en una incuestionada realidad en la cual se ha terminado por obnubilar documentos existentes portadores de importantes análisis acerca del funcionamiento de la disciplina. No obstante, esta situación puede interpretarse como un falso problema al simplemente aceptar que hay cosas de las que se escribe más que otras, o al advertir el considerable número de libros publicados, al menos en las primeras dos décadas del siglo XXI, en el contexto colombiano. Durante este tiempo fueron convocados premios y becas de investigación y publicación de temas relacionados con la danza. Gracias al apoyo estatal, tanto del Ministerio de Cultura como de la Alcaldía Mayor de Bogotá y otras entidades universitarias e independientes, se han gestado iniciativas editoriales que merecen estudiarse con el fin de revisar su incidencia.

Anticipando que la mayoría de los textos coinciden en tratar temas e inquietudes relacionados con la danza contemporánea -pese a que casi ninguna de las convocatorias limitaba sus requisitos de participación a una temática o un género en particular-, se constata la necesidad de evaluar las condiciones de producción de los textos, con el fin de dar cuenta de las motivaciones, las circunstancias y las condiciones de un gremio que invocó la palabra para abrirse un lugar por medio de conceptos, sentidos y significados.

No hay que negar que muchos de los libros y demás publicaciones sobre danza colombiana, ante la falta de suficientes procesos promoción y distribución, han terminado ahogados en lagunas. Por esto, estudios como el actual, que reconozcan, sistematicen y confronten los textos existentes, abren un espacio para leer el pasado y comprender el propio presente. Aquello que se plasma como texto posee un potencial histórico que amerita su búsqueda y evaluación a partir de sus propias configuraciones discursivas. Este examen está propuesto al revisar estrategias de análisis formal y estructural, así como al atender su carácter histórico contextual, que relaciona las diferentes formas de escribir con prácticas, situaciones y experiencias históricas de las cuales provienen.

Entender la publicación de estos textos teniendo en cuenta el capital simbólico que ofrece la posibilidad de escribir y leer, brinda una oportunidad dentro de este análisis para considerar las distintas convocatorias a escribir como medios de instauración de importantes rupturas en las maneras de entender y pensar la danza en el país. Porque si pensamos en el hecho de que la danza ha sido considerada como una práctica supeditada únicamente a la experiencia del cuerpo y del movimiento, es posible advertir que la palabra escrita funciona una forma de rebelarse e imponerse en otros escenarios. Estos hechos exponen rasgos de una comunidad que reconoce en el discurso escrito y en sus procesos de lectura la justificación de dichas rupturas, a partir de la apropiación y creación de conocimiento introducido por cualquiera de las preposiciones que escojamos: “sobre”, “de”, “por”, “con”, “para” la danza.

Porque si dedicamos un momento a los significados y los efectos de las oraciones “Pensar la Danza”, “La Danza se Piensa”, “Pensar con la Danza”, “La Danza se Lee”, recurrentes en convocatorias, las colecciones y los títulos de los libros (ver imágenes 1, 2, 3, 4), surge la pregunta de si se trata de una respuesta ante las posibles dudas que ha tenido el sector artístico y académico sobre si realmente ocurren estas actividades para la danza. Si en libros con el nombre “pensar la danza” las características del verbo en infinitivo evitan limitar la acción de pensar a cualquier circunstancia o manera específica de su realización particular, en el caso de “la danza se piensa”, título de otro de los libros, se testifica el cumplimiento de la acción, una especie de reclamación ante cualquier sospecha que considere algún incumplimiento. El título del libro que recoge las memorias del Segundo Congreso Nacional de Investigación en Danza propone “pensar con la danza”, una invitación que produce un nuevo cambio en el panorama discursivo esta vez justificado al validar que la acción de pensar no sólo se aplica sobre un objeto de estudio llamado danza, sino que ocurre a través de la experimentación misma de la práctica dancística.





Imagen 2. “Colección Danza”, editada por la Orquesta Filarmónica de Bogotá.
Compuesta por las publicaciones: La danza se piensa, 2009; La danza se lee. Memorias, 2009; y Concierto polifónico sobre la dramaturgia de la danza, 2010.

Convocatorias: producción de libros y gestos de lectura

Al considerar como ejes analíticos la materialidad de los textos y la constitución de las comunidades de interpretación, Chartier evidencia que el "mundo del lector" es un tipo de categoría asentada en buena medida en el concepto de comunidad de interpretación propuesto por Stanley Fish, quien define que las lecturas de los textos están condicionadas por un conjunto de competencias, usos, códigos e intereses que implican la atención de los "gestos" de los sujetos lectores (Chartier, 2004, pág. 482).

Bajo esta perspectiva, la apertura de un abanico bibliográfico pretende develar las particulares maneras de legitimación artística, estatal y académica que ha tenido la danza contemporánea en el país. Estos procesos de legitimación se revisan a la luz de las "fórmulas editoriales y los repertorios textuales" (Chartier, 2004, pág. 485), una expresión que refiere a la posibilidad de caracterizar, como lo propone D.F McKenzie (Mckenzie, 2005), la incidencia de las estrategias editoriales en las prácticas de lectura de una comunidad de interpretación.

Para el abordaje de tal argumento, se identifican tres tipos de convocatorias que reflejan desarrollos socio-históricos significativos. Estos, más allá de exponer un examen exhaustivo de los procesos de producción y recepción de textos sobre danza en Colombia, muestran cómo el emprendimiento de iniciativas escriturales y editoriales han incidido en la consolidación del campo. Esas tres maneras de convocar la escritura sirven de dispositivo para trazar una historia conectada en la que instituciones, autores, editores, gestores, libros, textos, acciones, tejen una urdimbre de hechos e percepciones sobre aspectos disciplinares, culturales y sociales que comienzan a perfilar los comportamientos de una comunidad de interpretación particular.

"Convocar" viene del latín *convocare*, compuesto por el prefijo "con", que entra en la formación de esta palabra para significar "junto a" o "todo", y por "vocare", que quiere decir "llamar". Podemos decir, entonces, convocar es "llamar a todos". Como resulta inadecuado ignorar el otro sentido de la preposición "con", que significa "junto a", es posible complementarlo con el significado "en compañía de" o "juntamente", expresiones que llevan a pensar en términos de unidad, simultaneidad y totalidad. En este sentido, la convocatoria como concepto no puede reducirse al anuncio público de un concurso para que los interesados participen, aunque sea un término que suele encontrarse acompañado de la palabra "beca", como ocurre con muchos de los casos que advertimos. También, refiere al llamado para que varias personas concurran en un acto, en un lugar y un tiempo determinados, a manera de congregación. Sin embargo, al revisar las maneras como se ha dado este llamado en el campo de la danza contemporánea en Colombia, es necesario considerar la cita y la invitación más allá de la reunión, el encuentro o la celebración. Se trata de un tipo de congregación que reúne a un gremio identificado con intereses comunes apreciables en sus formas de vida profesional, laboral, académica y artística. No es casual, por tanto, que la palabra "vocación" tenga relación con el mismo término latino vocare y que aluda al llamado, no sólo en términos religiosos, sino de la inclinación hacia un estado, una carrera o una profesión. Así, de la convocatoria como cita, como invitación, deriva una tercera acepción, que piensa en los efectos del llamado como una posibilidad de "dar voz" y, en este caso, escuchar las voces de quienes asisten a la cita. Estas voces resuenan en un eco que claramente se hace visible en las publicaciones de los libros como objetos derivados de una serie de compromisos institucionales que contienen interpretaciones de una comunidad particular, la cual ha configurado acuerdos comunes que justifican sus formas de relación y tipos de comportamiento.

Porque no se trata de pensar el discurso escrito en la danza como una simple estrategia de registro y memoria, puesto que aceptamos la innecesaria traducibilidad de una expresión a otra. Estos discursos buscaron afirmar ciertas ideas, pensamientos y modos de comprender a través de un lugar en lo público, haciéndose visibles y legibles delante de sus lectores. Esa afirmación de lo público, de lo que significa publicar un texto, es una diferencia simbólica al momento de considerar el estudio de los marcos editoriales y los libros, una preocupación que autores como Pierre Bourdieu ayudan a clarificar al decir que

> […] publicar es volver público, es hacer pasar de lo oficioso a lo oficial. La publicación es la ruptura de una censura. La palabra censura es común a la política y al psicoanálisis, y esto no es un azar. El hecho de que una cosa que era escondida, secreta, íntima o simplemente «indecible», incluso reprimida, ignorada, impensada, impensable, el hecho de que esa cosa se transforme en dicha y dicha por alguien que tiene autoridad, que es reconocido por todo el mundo, no solamente por un individuo singular, privado, eso tiene un efecto formidable. (SILVA, 2003, pág. 172).

Hay que aceptar que no es sencilla la recolección de los libros impresos que hacen parte de este análisis, especialmente[45] de aquellos cuyas ediciones han sido apoyadas por dineros públicos. Al tratarse de publicaciones principalmente estatales sin fines comerciales y de tirajes reducidos, han quedado al amparo de la voluntad administrativa encargada de programar sus actividades de divulgación y socialización, eventos que no siempre convocan al público interesado y en los que casi siempre se entregan los libros de manera gratuita a los asistentes. Además, hay que añadir el casi nulo acompañamiento de la crítica para reseñar y comentar sus contenidos.

Debe contarse, no obstante, con el uso de plataformas digitales como ISSUU, en la cual reposa un significativo número de los libros, especialmente los editados a partir de la segunda década del siglo XXI. Esto ofrece la posibilidad de leer estos libros a través de la pantalla. Si bien con la textualidad digital se desafían los criterios clásicos de identificación y son transformadas las prácticas de lectura; ISSUU conserva la imagen y el diseño del libro impreso de forma "realista", conservando la imagen de los textos lo más parecida posible a su formato impreso "original". Dentro del sitio web los libros electrónicos no sólo están disponibles para su consulta gratuita; hay que sumar otros servicios como, por ejemplo, la posibilidad de agrupar contenidos relacionados con una materia en función de los intereses del lector e interactuar con otros lectores, de manera parecida a una red social, a partir de los documentos que se comparten.

Todas estas nuevas formas de lectura resultan claramente inscritas en el criterio de hipertexto (Chartier, 2004, págs. 206-207), una categoría que alude a la experiencia de leer textos a través de la mediación de la pantalla, pero también una categoría que ofrece una noción de género textual atada a las relaciones que teje el lector en su experiencia de lectura. Este tipo de lectura permite convocar documentos y referencias con facilidad, e, incluso, ante la performatividad de un objeto de estudio como la danza, acceder de manera directa a fuentes audiovisuales recurrentemente citadas en los textos. En consecuencia, estamos ante procesos de lectura diferentes que promueven distintos usos y formas de circulación y difusión.

Como es evidente, se puede considerar una primera clasificación de los libros en función de su soporte: impreso, digital o ambos. Esta es una pauta inicial que marca dos tipos de tratamiento en el análisis. Por una parte, porque podemos decir que, más allá de que los libros digitalizados encuentren su razón de ser en una política de difusión masiva y democrática de la información, no hay que olvidar que las diferencias económicas entre las ediciones impresas y las digitales, inclina la balanza hacia estas últimas. En este sentido, las características accesibles de la web parecen garantizar un mayor número de lectores e interesados, un dato más que significativo para las estadísticas de gestión que tanto satisfacen a los gobernantes. Por otra parte, también podemos señalar que la escasa programación de eventos como lanzamientos y presentaciones de los libros también confirma la idea de que su versión digital suple con suficiencia las estrategias de comunicación y promoción. De esta manera, que el gremio de la danza, público mayoritario al que van dirigidos los libros, encuentre en esta plataforma un espacio donde ubicar y almacenar aquellos textos de su interés, da como resultado una suerte de biblioteca pública digital que contiene buena parte de la memoria escritural de esta práctica en el país.

En consecuencia, una clasificación como la anterior necesita complementarse con la atención hacia los dispositivos específicos que determinan la materialidad de los libros y su ser en el mundo como condiciones que responden a una serie de situaciones socio-históricas posibilitadoras de su existencia. Surge la inquietud, entonces, por el papel histórico de los marcos editoriales que, en el cumplimiento de su labor y la definición de determinados mecanismos textuales, terminan orientando el sentido de los libros y proyectando sus posibilidades de uso.

En el marco de las convocatorias es posible señalar, como punto de partida, que la escritura de muchos de los textos reunidos en los libros no responde exclusivamente a las necesidades expresivas de los autores. Si se considera la convocatoria derivada de premios y becas que han estimulado la escritura sobre danza en Colombia, no es difícil afirmar que estas invitaciones a escribir están reguladas por bases de participación que condicionan el ejercicio escritural. De esta manera, clasificar los libros a la luz de estos certámenes resulta necesario atendiendo a las múltiples

---

45 La Danza se Lee tuvo su primera versión en Bogotá, 2003. Fueron una serie de conferencias sobre diversos temas, dictadas en distintos espacios de la ciudad por personas provenientes de diferentes disciplinas académicas. Éstas fueron publicadas en el libro *La danza se lee* 2005 (ver imagen 3). La segunda versión fue recogida en el libro *La danza se lee. Memorias 2009*, que hace parte de la Colección Danza realizado por la Asociación Alambique (ver imagen 2), entidad que ganó la convocatoria con el mismo nombre promovida por la administración distrital, 2006. Otra versión se dio en el 2007 por la Fundación Espacio Cero, quienes publicaron un archivo digital que contiene los registros de buena parte de las actividades desarrolladas.





Imagen 3. Cubierta del libro *La danza se lee* (2005). Imagen 4. Cubierta del libro *Pensar con la danza* (2014).

Otra ruta de análisis que permite comprender los sentidos que producen este tipo de expresiones en los títulos de los libros es aquella que reconoce la presencia de una especie de universalización de la lectura, la cual se ha correspondido históricamente con la que ha sido validada en círculos académicos e intelectuales. A propósito de esta discusión, vale la pena recordar algunas reflexiones derivadas del debate de 1983 entre Roger Chartier y Pierre Bourdieu. Ambos autores han señalado el peligro que supone generalizar una idea de lector "sin limitaciones ni condicionamientos y el uso incontrolado de la palabra «lectura» como forma de entender todo intento de inteligibilidad del mundo" (SILVA, 2003, pág. 161).

Al respecto, basta con recordar la convocatoria, los eventos y los libros que llevaron por nombre "La Danza se Lee". Más allá de las características específicas de estos encuentros, vale la pena señalar el riesgo de "volcar sobre nuestros análisis de la lectura, de los usos sociales de la lectura, de nuestras relaciones con lo escrito, todo un conjunto de supuestos inherentes a la condición de lectores" (SILVA, 2003, pág. 163). El uso reiterativo de estas expresiones responde, en cierto sentido, a una afirmación del modelo "etnocentrista de la lectura" a partir del cual se impuso una única manera de interpretar y valorar prácticas que no necesariamente se emprenden con la finalidad de la lectura.

Pese a lo anterior, el interés por "Leer la danza" podría justificarse, asimismo, ante la mayoritaria presencia de textos interesados en temas relacionados con la danza contemporánea, una práctica que ha justificado buena parte de sus discursos a partir de una escritura que acompaña, complementa y justifica sus desarrollos. Ante el borramiento de fronteras artísticas y el rechazo de una única manera de entender los procesos de creación y formación de la danza contemporánea, muchos han necesitado de explicaciones teóricas para dar a entender sus procesos. Los discursos escritos han ofrecido marcos de comprensión que ayudan a situar las puestas en crisis de aquellos conceptos que históricamente habían servido para definir qué era la danza. Esta crisis supuso el replanteamiento y la expansión de aquello que se comprendía como obra coreográfica para desplegar su valor como concepto, un desplazamiento que ha sido expuesto, en buena medida, a partir del discurso escrito.

Aunque las convocatorias promovidas por las instituciones no limitaron sus bases para el abordaje de otras prácticas dancísticas (y esto puede comprobarse con la presencia de unos cuantos textos que tratan temas relacionados con bailes urbanos y tradicionales), es válido considerar que la mayoritaria presencia de reflexiones sobre danza contemporánea responde a ese llamado a pensar y leer que bien define el sentido de sus experimentaciones, planteamientos y búsquedas creativas. Atender estos asuntos invita a reflexionar no sólo sobre el papel que jugaron las ofertas de becas y apoyos a procesos escriturales, sino el de aquellos dispositivos editoriales que enfatizaron en el problema de la danza en la contemporaneidad. Reparar en la materialidad de los libros, por tanto, implica considerar que no se trata de textos "en abstracto", sino de materialidades específicas que han contado con unas formas particulares de producción, difusión y recepción.

maneras de premiar, tanto la escritura de textos como el emprendimiento de proyectos editoriales. Habría que recordar, asimismo, que el papel de cualquier premio no sólo es apoyar una iniciativa, sino, también, legitimar un producto. En este sentido, si bien los libros con estas características dan cuenta de ciertos modos de pensar y practicar la danza en el país, también son el resultado de unas maneras de narrar aprobadas y validadas. Quedaría por indagar el camino que tomaron esas otras posibles visiones que, como en todo concurso, se hicieron a un lado.

Podemos nombrar algunos libros derivados de concursos. *Pensar la danza* en ediciones de 2003, 2005 y 2006 (ver imagen 1). Los tres libros publicados durante la administración de la Orquesta Filarmónica de Bogotá: *La danza se piensa*, 2009; *La danza se lee. Memorias,* 2009; y *Concierto polifónico sobre la dramaturgia de la danza*, 2010 (ver imagen 2). Las publicaciones ganadoras de la beca de investigación *Cuerpo y Memoria de la Danza,* del Programa Nacional de Estímulos del Ministerio de Cultura (ver imagen 5): *Cierta época para danzar. Temporada Internacional de Danza Contemporánea de Colombia. 1996-2006 de* 2013*; Huellas y tejidos. Historias de la danza contemporánea en Colombia de* 2013*; El potro azul. Vestigios de una insurrección coreográfica de* 2015 *y Pasos en la tierra. Formación creación danza comunidad de* 2015. Las dos publicaciones ganadoras de la convocatoria de investigación del IDARTES, publicadas en un solo libro a manera de cara y cruz: *Cuando el cuerpo desaparece. Análisis de tres piezas de danza y performance en Bogotá y En el tablao…Un estudio sobre los procesos de aprendizaje en el baile flamenco* de 2012 (ver imagen 6). Y, también del IDARTES, las dos últimas publicaciones que hacen parte de la Colección Investigaciones en Danza: *Afectación, intuición y visualización. El cuerpo que compone*, 2014 y *Danza-en-con-tensión el Plan Nacional de Danza 2010-2020 visto desde Miraflores (Guaviare),* ambas de 2014 (ver imagen 7).



Imagen 5. Libros publicados en el marco de la beca Cuerpo y Memoria de la Danza del Programa Nacional de Estímulos del Ministerio de Cultura. Se comparan las portadas de las publicaciones *Cierta época para danzar. Temporada Internacional de Danza Contemporánea de Colombia. 1996-2006 (2013), Huellas y tejidos. Historias de la danza contemporánea en Colombia (2013), El potro azul. Vestigios de una insurrección coreográfica (2015) y Pasos en la tierra. Formación creación danza comunidad* (2015)



Imagen 6. Edición a doble cubierta de las publicaciones *En el tablao. Un estudio sobre los procesos de aprendizaje en el baile flamenco y Cuando el cuerpo desaparece. Análisis de tres piezas de danza y performance en Bogotá.* Este libro, del año 2012, fue publicado gracias al premio de investigación en danza otorgado por el Instituto Distrital de las Artes IDARTES, de la ciudad de Bogotá.

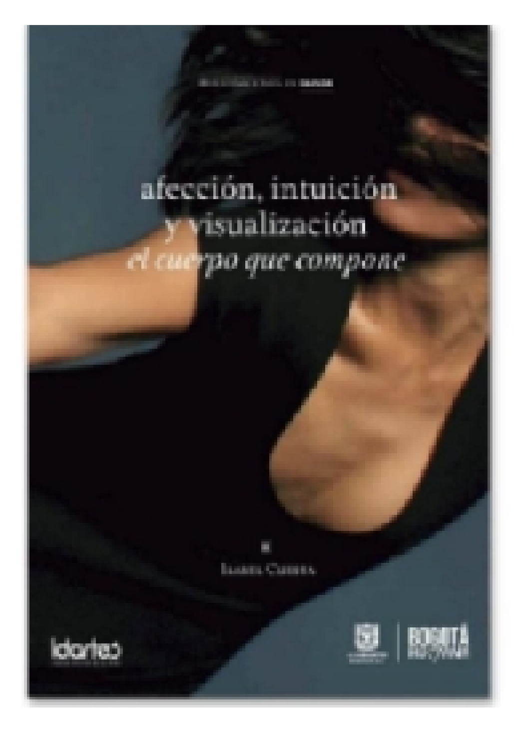




Imagen 7. Cubiertas de los libros *Afección, intuición y visualización. El cuerpo que compone* y *Danza-en-con-tensión el Plan Nacional de Danza 2010-2020 visto desde Miraflores (Guaviare)*. Ambos hacen parte de la "Colección Investigaciones en Danza" y fueron publicados en el año 2014.

En otro sentido, otra manera de convocar aparece al revisar aquellas invitaciones estatales a escribir sin necesidad de participar de un concurso como tal. Se trata de procesos escriturales y editoriales que se mueven entre la institucionalidad y la independencia de la escritura. Nos referimos a los que fueron producidos a través de alianzas con personas naturales como las *Memorias de danza Tomo I, II, III, IV* (ver imagen 8), que registran la memoria de los festivales de danza realizados en la ciudad de Bogotá en los primeros años del siglo XXI, y *Estado del Arte del área de danza en Bogotá* (ver imagen 9), primer diagnóstico realizado sobre el sector de la danza en la capital.



Imagen 8. Publicaciones de la serie Memorias de Danza, dividida en cuatro tomos: Danza urbana, Ritmos y tradiciones populares del mundo, Danza clásica y tradicional colombiana y La edad baila. Ediciones del año 2005.



Imagen 9. Cubierta del libro *Estado del arte del área de danza en Bogotá D.C.* (2006).

Caben en este grupo las alianzas editoriales con organizaciones independientes del marco institucional. Se trata de aquellos realizados por la Asociación Alambique, y a quienes se convocaba a manera de invitación directa para que desarrollaran investigaciones y eventos, bajo su criterio, pero a partir de ciertas directrices y con el apoyo económico de los recursos públicos. En esta categoría se ubican los publicados a propósito del evento La Danza se Lee, 2005 y 2006 (ver imagen 2), así como las tres ediciones digitales de *Tránsitos de la investigación en danza. Encuentros y reflexiones en torno al saber del cuerpo, la creación, la tradición y la memoria*, que recogen las versiones de 2010, 2011 y 2012 (ver imagen 10).



Imagen 10. Portadas de las tres publicaciones digitales *Tránsitos de la investigación en danza. Encuentros y reflexiones en torno al saber del cuerpo, la creación, la tradición y la memoria* (2010, 2011, 2012, respectivamente).

Todos estos libros animan la reflexión sobre las relaciones entre los agentes que intervienen en la estructura social y política de la danza en el país y sus modos de producción discursiva ligados a proyectos editoriales. Esta perspectiva permite observar los procesos de escritura y lectura siempre condicionados por el papel que juegan funcionarios, autores, editores, investigadores, organizadores y, finalmente, todos los que en buena medida regulan parte del funcionamiento social de la práctica. Así, vale la pena considerar los discursos escritos no sólo como líneas de enunciación de algún proceso o tema específico, pues éstos también ofrecen información sobre las posiciones sociales desde donde se habla. Tratándose de textos encomendados, están también destinados a ser valorados y apreciados por el hecho de servir como muestras de la gestión pública y, en ese sentido, legitimados por la voz oficial, creídos y obedecidos como signos de autoridad.

Finalmente, un grupo significativo de libros aparece al comprender la importancia de los procesos de lectura, esta vez en un sentido colectivo y en voz alta. La característica común de los libros que pueden clasificarse en este grupo es que son el resultado de la congregación, la reunión y el diálogo común. Fueron publicados luego de encuentros y conversaciones entre diferentes sectores de un gremio con unos intereses comunes en sus

Bibliografía

Este artículo deriva de la investigación doctoral *Narrar lo efímero. Producciones discursivas y comunidades de interpretación de la danza contemporánea en Colombia*. Para la escritura de este artículo no fueron usadas todas las fuentes bibliográficas que se abordaron en la investigación. No obstante, con el fin de presentar con mayor claridad el uso de las referencias se presenta la totalidad de los libros que integran el corpus primario, fuentes fundamentales que justifican la razón de ser de las anteriores páginas.

Referencias generales

Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1995.

Chartier, Roger y Cavallo, Guglielmo (ed.). *Historia de la lectura en el mundo Occidental*. Madrid: Taurus, 2004.

Chartier. *El presente del pasado. Escritura de la historia, historia de lo escrito*. México D.F.: Universidad Iberoamericana, A.C., 2005.

_____. "Esbozo de una genealogía de la función de la «función-autor»", en *Revista Artefilosofia*, *Ouro Preto*, N°1, p.187-198, jul. 2006.

----------. "La lectura: una práctica cultural", en BOURDIEU, Pierre. *El sentido social del gusto*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2010.

Foucault, Michel. "Qu'est-ce qu'un auteur?", Bulletin de la Société française de philosophie, año 63, N° 22, julio-septiembre de 1969.

_____. La arqueología del saber, trad. A. Garzón del Camino, Buenos Aires: Editorial Siglo XXI, 2008.

Mckenzie, D.F. *Bibliografía y sociología de los textos*. Barcelona: Akal, 2005.

Said, Edward. *El mundo, el texto y el crítico*, Barcelona, Debate, 2004.

Silva, Renán. "El libro popular en Colombia, 1930-1948. Estrategias editoriales, formas textuales y sentidos propuestos al lector", Revista de Estudios Sociales, No. 30, Bogotá: agosto de 2008.

_____. "La lectura: una práctica cultural. Debate entre Pierre Bourdieu y Roger Chartier", en: Revista Sociedad y Economía, Universidad del Valle, Cali, núm. 4, abril, 2003.

Stanley, Fish. *Is there a text in this class? The Authority of Interpretative Communities*. Cambridge: Harvard University Press, 1987.

Referencias primarias

AA.VV. *Pensar la danza*, Bogotá, Alcaldía Mayor de Bogotá, Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 2004.

AA.VV. *Pensar la danza 2005*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 2005.

AA.VV. *Memorias de danza Tomo I Danza Urbana*, Bogotá, Instituto Distrital de Cultura y Turismo de Bogotá, 2005.

AA.VV. *Memorias de danza Tomo II Ritmos y tradiciones del mundo*, Bogotá, Instituto Distrital de Cultura y Turismo de Bogotá, 2005.

AA.VV. *Pensar la danza 2006*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, Instituto Distrital de Cultura y Turismo, Gerencia de Danza, 2006.

AA. VV. *La danza se lee*, Bogotá, Instituto Distrital de Cultura y Turismo de Bogotá, 2005.

AA.VV. *Danza, tradición y contemporaneidad: reflexiones de los maestros de los procesos de formación a formadores y diálogo intercultural*, Bogotá, Dirección de Artes del Ministerio de Cultura, 2008. }AA.VV.

La danza se lee. Memorias 2006-2007. Bogotá, Orquesta Filarmónica de Bogotá, Asociación Alambique, 2009.

AA.VV. La danza se piensa, Bogotá, Orquesta Filarmónica de Bogotá, 2009.

AA.VV. Cuerpo entre líneas, Bogotá, Orquesta Filarmónica de Bogotá - Observatorio de Culturas de la Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte, 2010.

AA.VV. La creación de un currículo pertinente en danza, Bogotá, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, ASAB, 2011.

AA.VV. La creación en danza. Conversaciones con coreógrafos de danza contemporánea en Medellín. Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 2011.

formas de vida profesional. De ahí que la palabra "vocación" permita decir que estamos ante el explícito deseo de "dar voz" a quienes asisten a la cita y entender que la comunicabilidad de sus maneras de experimentar y comprender la danza hace parte sus comportamientos.

Los encuentros que motivan estas publicaciones se han llevado a cabo con el propósito de fomentar un pensamiento en comunidad que permite analizar los problemas relacionados con el campo de la danza en el país. Resulta inevitable leer estos libros sin considerar que en ellos subyace la idea de que no fueron textos escritos para ser leídos. Los eventos La Danza se Lee y Tránsitos de la Investigación en Danza, que dan título a los libros de memorias, son una clara muestra de la compleja relación que surge de la oralidad entre los participantes de las jornadas y la escritura de los textos que resultan tras las discusiones. La oralidad como material inédito visible y cercano a los procesos de exploración y creación se constituye como la base de aquello que se formaliza en la escritura, que parece compararse, a causa de su capacidad de fijación, con la misma puesta en escena. Asimismo, esa oralidad, que también representa la memoria y la escritura como gesto que posibilita su reconstrucción, hace notoria la justificación de múltiples procesos de transmisión de la danza por medio del cuerpo, del gesto y del lenguaje.

Habría que incluir en este grupo el libro que reúne las memorias del Segundo Congreso Nacional de Investigación en Danza de la Universidad Jorge Tadeo Lozano. Además de invitar a investigadores interesados en exponer sus desarrollos académicos sobre diversos temas relacionados con la danza, ha llamado la atención de instituciones públicas y privadas que se han unido a participar y apoyar el evento, ubicando este encuentro en el escenario expositivo de mayor impacto investigativo para la danza en el país. Se trata de un espacio que convoca a pensar y discutir, y reconoce en la expresión escrita la complejidad conceptual del arte del movimiento, tan poco frecuente en el ámbito académico. La validación de este evento y de su publicación por COLCIENCIAS parece que indicara la aprobación de las actividades de pensar, leer y escribir la danza, tantas veces invocada en las producciones discursivas. El libro *Pensar con la danza* (ver imagen 4) es una publicación que además de originarse en el ámbito universitario –una situación que de por sí ya valida el importante lugar que ha jugado la institucionalidad educativa en el campo social de la danza en el país–, también ha ofrecido un panorama de circulaciones e intercambios significativos como propuesta mundializada.

Conclusión

Hay que aclarar que no todos los libros sobre danza publicados en el contexto colombiano son presentados en este artículo, por la necesidad de sintetizar, principalmente. El propósito de las líneas precedentes era plantear la convocatoria a escribir como una categoría que da cuenta del comportamiento tanto de quienes están a la bandera de los marcos editoriales como de quienes representan el sector de la danza en general. Más que mostrar un estudio cerrado y concluido, esta perspectiva abre el camino para trazar un recorrido que informe sobre el desarrollo de estas convocatorias a partir de la evaluación de programas de gobierno, desarrollos universitarios, escenarios independientes y convenios interadministrativos y de asociación que han permitido su aparición, así como de personas del sector de la danza que han estado liderando sus procesos como escritores, lectores y editores.

¿Cómo interpretar las producciones discursivas sobre danza contemporánea en Colombia de modo que sea posible comprender los contextos sociales en los que se han hecho pronunciamientos sobre esta práctica y cuáles han sido los medios y soportes para hacerlo? Está claro que los libros que son considerados en este marco analítico son sólo una parte del universo textual que podría considerarse. Aquí queda una propuesta metodológica que bien puede usarse para el tratamiento de otras fuentes con estatutos diversos: programas de mano, bitácoras de coreógrafos y bailarines, publicaciones periódicas, afiches, entre otros. En consecuencia, el abordaje de estos otros formatos podría ofrecer nuevas consideraciones sobre el sentido de lo contemporáneo en la danza colombiana, entendiendo que no se trata de un concepto exclusivamente cronológico.

De ahí que la inquietud por los modos de gestación de los procesos locales en relación con los desarrollos globales de la danza contemporánea en el mundo suponga la insistencia en el hecho de que los discursos analizados funcionan como representaciones de la realidad dancística colombiana, pero que sólo son una parte constitutiva del sistema que permite comprender la práctica en toda su complejidad. Por estas razones, vale la pena indicar que el mayor interés de este trabajo es motivar el desarrollo de nuevas investigaciones que encuentren en la sistematización y el sistema categorial empleado otros modos de pensamiento capaces de presentar con nuevos enfoques a las comunidades interpretativas.

AA.VV. *Tránsitos de la investigación en danza. Encuentros y reflexiones en torno al saber del cuerpo, la creación, la tradición y la memoria. Parte 1: 2010*, Bogotá, Instituto Distrital de las Artes IDARTES, Asociación Alambique, Edición electrónica digital, 2010.

AA.VV. *Tránsitos de la investigación en danza: Encuentros de investigación y memoria - Una perspectiva crítica reflexiva sobre la danza folclórica en la ciudad. Parte 2: 2011*, Bogotá, Instituto Distrital de las Artes IDARTES, Asociación Alambique, Edición electrónica digital, 2011.

AA.VV. *Tránsitos de la investigación en danza: Encuentros y reflexiones en torno al saber del cuerpo, la creación y la memoria. Parte 3: 2012*, Bogotá, Instituto Distrital de las Artes IDARTES, Asociación Alambique, Edición electrónica digital, 2012.

AA.VV. *Programa de mano. Coreografías colombianas que hicieron historia*, Bogotá, Ministerio de Cultura, IDARTES, Asociación Alambique, 2012.

AA.VV. *Huellas y tejidos. Historias de la danza contemporánea en Colombia*. Bogotá, Ministerio de Cultura, 2013.

AA.VV. *Pensar con la danza*. Bogotá, Universidad Jorge Tadeo Lozano, Ministerio de Cultura, Colciencias, 2014.

Argel Raciny, Sandra Patricia. *Danza-en-con-tensión el Plan Nacional de Danza 2010-2020 visto desde Miraflores (Guaviare)*, Bogotá, Instituto Distrital de las Artes IDARTES, Gerencia de Danza, 2014.

Beltrán, Ángela y Salcedo, Jorge. *Estado del Arte de la Danza en el área de Bogotá D.C.* Bogotá D.C.: Alcaldía Mayor de Bogotá, Instituto Distrital de Cultura y Turismo-Observatorio de Cultura Urbana, 2006.

Castillo, Leyla y Palacios, Rafael. *Pasos en la tierra. Formación creación danza comunidad, Bogotá*, Ministerio de Cultura, 2015.

Congote, Juliana. *Cierta época para danzar. Temporada Internacional de Danza Contemporánea de Colombia. 1996-2006*, Bogotá, Ministerio de Cultura, 2013.

Cuesta, Isabel. *Afectación, intuición y visualización. El cuerpo que compone*, Bogotá, Instituto Distrital de las Artes IDARTES, 2014.

Dueñas, Martha. *Cuando el cuerpo desaparece. Análisis de tres piezas de danza y performance en Bogotá*. Bogotá, Alcaldía Mayor de Bogotá, Gerencia de Danza, IDARTES, Alambique Editores, 2012.

Fuentes, Álvaro. *La dramaturgia de la danza contemporánea*. Norte de Santander. Universidad de Pamplona, 1999.

----------. *El dramaturgista y la deconstrucción en la danza*, Bogotá, Icono, 2012.

Jaime, María Teresa y Martínez, Gilberto. M*emorias de danza Tomo III Danza clásica y tradicional colombiana.* Bogotá, Instituto Distrital de Cultura y Turismo de Bogotá, 2005.

Jaramillo, Carlos. *La esquina desplazada. Una obra de Carlos Jaramillo*, Bogotá, Ministerio de Cultura, 2014.

Jiménez Romero, Francisco. *En el tablao…Un estudio sobre los procesos de aprendizaje en el baile flamenco*. Bogotá, Alcaldía Mayor de Bogotá, Gerencia de Danza, IDARTES, Alambique Editores, 2012.

Lozano, Felipe. *Memorias de danza Tomo IV. La edad Baila*. Bogotá, Instituto Distrital de Cultura y Turismo de Bogotá, 2005.

Ministerio de Cultura. *Lineamientos del Plan Nacional de Danza. Para un país que baila. 2010-2020*, Bogotá, Ministerio de Cultura, 1ª edición septiembre de 2009, 2ª edición enero de 2010.

Parra, Raúl. *El potro azul. Vestigios de una insurrección coreográfica*. Bogotá. Ministerio de Cultura, 2015.

Reyes, Juliana. *Concierto polifónico sobre la dramaturgia de la danza.* Bogotá, Orquesta Filarmónica de Bogotá, 2010.

Taburelli, Cuca. *Una valija de vida. Cuarenta años de danzateatro. 1969-2009*. Bogotá, Torreblanca Agencia Gráfica, 2010.

FUENTES, Álvaro. *La dramaturgia de la danza contemporánea.* Norte de Santander. Universidad de Pamplona, 1999.

----------. *El dramaturgista y la deconstrucción en la danza*, Bogotá, Icono, 2012.

JAIME, María Teresa y MARTÍNEZ, Gilberto. *Memorias de danza Tomo III Danza clásica y tradicional colombiana*. Bogotá, Instituto Distrital de Cultura y Turismo de Bogotá, 2005.

JARAMILLO, Carlos. *La esquina desplazada. Una obra de Carlos Jaramillo,* Bogotá, Ministerio de Cultura, 2014.

JIMÉNEZ ROMERO, Francisco. *En el tablao…Un estudio sobre los procesos de aprendizaje en el baile flamenco.* Bogotá, Alcaldía Mayor de Bogotá, Gerencia de Danza, IDARTES, Alambique Editores, 2012.

LOZANO, Felipe. *Memorias de danza Tomo IV. La edad Baila.* Bogotá, Instituto Distrital de Cultura y Turismo de Bogotá, 2005.

MINISTERIO DE CULTURA. *Lineamientos del Plan Nacional de Danza. Para un país que baila. 2010-2020,* Bogotá, Ministerio de Cultura, 1ª edición septiembre de 2009, 2ª edición enero de 2010.

PARRA, Raúl. *El potro azul. Vestigios de una insurrección coreográfica.* Bogotá. Ministerio de Cultura, 2015.

REYES, Juliana. *Concierto polifónico sobre la dramaturgia de la danza.* Bogotá, Orquesta Filarmónica de Bogotá, 2010.

TABURELLI, Cuca. *Una valija de vida. Cuarenta años de danzateatro*. 1969-2009. Bogotá, Torreblanca Agencia Gráfica, 2010.



Es decir, hablo de un cuerpo que baila con una dimensión física, pero que también involucra un universo personal, social y cultural que tiene incidencia en el modo de ser y de actuar de ese cuerpo que baila. Porque me baso en la idea de que no se trata de un cuerpo-carne o de un cuerpo-razón, más bien es la amalgama entre cuerpo-sentimiento, cuerpo-pensamiento, cuerpo-sociedad, cuerpo-piel. El cuerpo que baila hace, piensa, siente, rememora, estudia, crea, ilusiona, se mueve, proyecta… todo al mismo tiempo y anclado a un espacio.

El cuerpo es el expositor por excelencia de la alegría y del movimiento del que baila. ¿Y quiénes bailan? Esta pregunta, que a simple vista puede parecer trivial, se vuelve compleja de la mano de Alejandro Ulloa (2010), quien define que quienes hacen uso del cuerpo que baila se clasifican en bailarines y bailadores. Los primeros practican el baile como una salida profesional, asisten a ensayos y a eventos, ejercen la enseñanza-aprendizaje, participan en competencias y se presentan en espectáculos. Suelen obtener una ganancia monetaria o simbólica. Los bailadores, por su parte, buscan en el baile una práctica lúdica vinculada al ocio y al tiempo libre. No tienen la pretensión de participar en competencias ni de ser profesionales en baile; solo disfrutan del baile social.

Si bien estas categorías son fácilmente diferenciables, el autor advierte que no son cerradas, puesto que existe un tránsito entre ellas: "el bailarín se torna un bailador más cuando participa de la rumba, desligado de su función 'mercantil, o corporativa'" (Ulloa, 2010, p. 251). A la anterior caracterización de los cuerpos que bailan, yo agrego una tercera categoría, un cuerpo en escena que participa, y no tan distanciadamente como a veces se cree, en la dinámica del baile: los espectadores. "Esa frontera entre la escena y la sala es una línea simbólica, pero que se inscribe en términos de cuerpo y define dos zonas exclusivas de ritualidad" (Le Breton, 2010, p. 91). El público es la corporeización de la emoción transmitida por la conjunción de la música y la interpretación de los bailarines/bailadores.

Los bailadores de tango fueron comunes en las esquinas de la comuna Manrique en las décadas de los 60 y 70. Sus cuerpos hacían gala de movimientos libres, naturales, sencillos, que se asemejaban más a una caminata con ritmo y música que a una coreografía. Jorge Rodríguez (comunicación personal, 27 de mayo de 2016) lamenta que esa forma de bailar tango haya desaparecido de Manrique: "es que ya al tango lo adornaron, pero el tango raso raso no daba tantas vueltas, ni tantas culetas… era suave. Ahora ya lo adornaron, levantan la pata por allá, ¡que se les ve hasta la conciencia pues!".

Su reclamo tiene resonancia porque hoy en día han casi que desaparecido los bailadores de tango. Los pocos que quedan son señores de edad ya o personas que prefieren bailar en sus casas para no someterse al escrutinio del ojo del otro. De allí que hayan dado poco resultado las iniciativas que buscan recuperar dicha tradición barrial. El Comité de Integración de la Zona Nororiental, en cabeza del coordinador de eventos Sigifredo Gómez Rivillas (comunicación personal, 27 de mayo de 2016), ideó el programa Tango a la calle. Su objetivo es "rescatar la cultura del tango en Manrique, o en la 45, poniendo a la gente a bailar en la calle". Este programa consiste en invitar a academias de la comuna para que hagan presentaciones de sus coreografías en la calle y también dejar espacio para que el público cante o baile tango. No obstante, el púbico no ha respondido de la forma esperada.

Los bailadores de salsa estuvieron presentes en la vida de barrio de Manrique de los 80. Se los encontraba en fiestas familiares, en discotecas, en reuniones sociales o por si acaso sonaba alguna canción en la calle, porque son los que se bailan "hasta una propaganda". Los salseros de corazón, al contrario de los tangueros, les gusta mover el esqueleto a la máxima revolución. Y como aprendieron de los caleños, los más expertos en el tema, se mueven como si tuvieran un motorcito entre las piernas. En la actualidad, la situación ha cambiado un tanto. Las fiestas familiares disminuyeron y las discotecas no son tan numerosas.

La salsa brava fue reemplazada por la salsa dominicana. Pero el oído no fue lo único que cambió. La salsa ya no incitaba al derroche de energía ni a devorarse la pista en un solo fraseo. Por el contrario, incita a la seducción, al sexo, al toqueteo… De allí que se la nomine popularmente como salsa cama o salsa motel. El cuerpo que baila cambió la fuerza y la velocidad del movimiento por la sensualidad y la coquetería.

> La dureza de la calle fue desplazada, en las letras, por las intimidades de pareja en una alcoba; y los dramas del Barrio y sus habitantes cedieron su lugar a los relatos rosa del amor adolescente, o a la iniciación provocada por la atracción sexual, que terminó siendo el tema predominante.

El cuerpo del barrio que baila

Liliana Echeverri Ochoa[46]

Introducción

El cuerpo del barrio que baila surge como una reelaboración de mi tesis de maestría titulada *Cuerpo, baile e identidad en Manrique (Medellín-Colombia) 2006-2016*, presentada a la Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador. Manrique es la comuna 3 de Medellín. Está ubicada en el sector nororiental y comprende veinticinco barrios de la ciudad. Asciende por una ladera de fuerte pendiente y se extiende desde su parte baja (oeste) en la calle 45 hasta el borde montañoso del plan alto de Santa Elena (este), corregimiento de Medellín.

El objetivo principal que me propongo es leer el espacio como un cuerpo donde el baile deja huella. Es decir, la presente ponencia versa sobre la construcción de espacio social a través del baile y el cuerpo. Me propongo analizar cómo los usos sociales del baile participan en la construcción de espacio social en Manrique en la última década. Mi atención está focalizada en tres géneros musicales: tango, salsa y hip hop, por afinidades personales y por significativa presencia en la escala de estudio.

A tres categorías de análisis recurrí en el presente texto: baile, cuerpo y espacio social. Para ello, me posicioné en una mirada interdisciplinar desde varios campos de las ciencias sociales: antropología y filosofía del cuerpo, estudios culturales y geografía crítica. Serán fundamentales las aportaciones de Arturo Rico Bovio (1998) sobre el cuerpo, de Alejandro Ulloa (2009; 2010) sobre bailadores y bailarines, y de Henri Lefebvre (2013) sobre el espacio social.

El presente texto está dividido en dos secciones principales y una final de conclusiones. El primer apartado se refiere al cuerpo que baila, cuerpos de bailarines, bailadores y espectadores. Y la segunda sección versa sobre el cuerpo del barrio que baila, donde se conjuga la interrelación entre baile, cuerpo y espacio social.

El cuerpo que baila

Yo danzo, luego existo.
Le Breton, 2002

Para hablar del *cuerpo que baila,* voy a empezar por el principio: por el cuerpo. ¿De qué cuerpo hablo? No hablo de un cuerpo que se mueve por el mundo como una máquina, con un movimiento mecánico en función de un eje y en el cual una pieza provoca el movimiento de otras piezas. Hablo de un cuerpo que se aleja de esta concepción mecanicista de la vida y se acerca más a la obra de arte: "no es con el objeto físico que puede compararse el cuerpo, sino, más bien, con la obra de arte" (Merleau-Ponty, 1993, p. 167). El filósofo mexicano Arturo Rico Bovio (1998) define el cuerpo de la siguiente manera:

> [Procediendo con mayor minuciosidad y sin tener la pretensión de abarcar el inventario total de los "aspectos" del cuerpo humano, nos vemos en la posibilidad de desglosarlos tentativamente en: energético, químico, celular, orgánico, social y personal, acomodados en el orden de menor a mayor complejidad y conforme a su aparición temporal. Al mencionar estas variadas modalidades de nuestra corporeidad no se pretende crear una visión parcelaria del cuerpo humano, sino tan sólo romper con el concepto puramente físico que de él tiene la tradición cultural donde nos encontramos insertos. De acuerdo con la perspectiva asumida, nuestro cuerpo ostenta facetas visibles o invisibles, materiales o espirituales, según la calidad del instrumento sensorial o inferencial empleado para su apreciación. (p. 57)

---

46 Magíster en Estudios de la Cultura con mención en Comunicación, de la Universidad Andina Simón Bolívar. Filóloga hispanista de la Universidad de Antioquia. Autora de "Cuerpo, baile e identidad en Manrique (Medellín-Colombia) 2006-2016". Ex-participante del grupo de investigación Colombia: Tradiciones de la Palabra. Corredactora del Diccionario Electrónico de Literatura Colombiana. Correo: nanaecheo@gmail.com.
El presente artículo surge a partir de nuevos avances de la tesis de investigación "Cuerpo, baile e identidad en Manrique (Medellín-Colombia) 2006-2016", para optar al título de magíster en Estudios de la Cultura con mención en Comunicación, otorgado por la Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador, en el año 2017.

Todo eso se fue al carajo! Hasta el baile cambió, porque frente a un sonido edulcorado la danza se apaciguó. Se acabaron el frenesí y el arrebato del cuerpo que se libera con las descargas y las improvisaciones. En conclusión: desaparecieron las prácticas, y esas maneras de hacer la música que Quintero Rivera resalta con acierto en su análisis de la salsa 'brava'. (Ulloa, 2009, p. 329)

Los bailadores son prolíficos, en cambio, si se trata del género urbano, como el break dance y el reguetón. En la comuna 3 se los encuentra principalmente en las partes altas, como en los barrios Bello Oriente o Santa Cruz. Aquí no es una constante que los gustos musicales se transmitan de generación en generación, puesto que los gustos de los padres se distancian de los chicos. Ellos aprenden a bailar por afinidad con sus amigos y por sus lazos con la música del Pacífico. Los bailes suelen caracterizarse por la sensualidad, los movimientos de cadera, la poca distancia entre los cuerpos, la intimidad de los bailadores. En Bello Oriente no hay academias de baile. Los movimientos se aprenden en lo que ellos denominan la recocha, es decir, una reunión donde se baila y se escucha música. Los bailadores urbanos son especialistas en el uso del espacio público. Por ejemplo, se toman la cancha y los espacios de cemento de un metro al lado del teléfono público rojo o, en su defecto, de tierra y polvo al lado del sillón comunitario. Tienden cartones en la vía pública para un reto entre bailadores. Algunos breakers oxidados echan paso y otros más nuevos los siguen.

Como filosofía del bailador, lo importante para ellos no es ser el mejor ni ganar los retos, sino aprender. Porque ellos saben que no han tenido un proceso fuerte de aprendizaje, sino que lo hacen por diversión: "Yo no sé bailar, pero miro los pasos en videos y trato de imitar. Sobre todo, con el brake dance, con lo que recochamos, porque no sabemos de eso. Aquí montan el video y nosotros empezamos a recochar" (el Pupi, comunicación personal, 20 de mayo de 2016). Esos cuerpos que bailan no tienen un horario ni un espacio definido para el baile, sino que aparecen cuando escuchan música llamativa.

Las fiestas familiares son el escenario en el que se vuelve visible ese tránsito del bailador al bailarín del que habla Ulloa. Puesto que tíos y primas no han asistido a escuelas de baile, pero han aprendido algunos pasos de academia que practican en las reuniones familiares. Estos espacios, asimismo, evidencian el tránsito a la inversa: de bailador a bailarín. Este es el caso de Jaime Londoño, quien le cogió gusto a la música y al baile por sus padres y sus familiares, y aprendió viendo bailar en eventos y después practicando los pasos en su tiempo libre. Ahora enseña esos conocimientos empíricos a un grupo infantil de baile.

Ver y hacer es la forma tradicional de aprender a bailar en Manrique. Esta historia de vida se escucha en la comuna como un estribillo: aprendieron a bailar porque veían a sus familiares bailando ya fuera en reuniones o en algún espectáculo público. De allí que el gusto por el baile y la música se mantenga por generaciones. El aprendizaje del baile, ya sea de bailarines o de bailadores, es cuerpo a cuerpo, porque aprenden viendo a otros en reuniones, eventos o en recochas, o pantalla-cuerpo, porque en los últimos años ha tenido gran acogida el aprendizaje a través de las pantallas de los televisores y computadores. Los chicos de Bello Oriente, por ejemplo, guardan una estrecha relación con el baile del Pacífico a través de YouTube.

El tango de levantar la pata o el tango calzones, como lo llama David Gómez (2013), es el tango de los bailarines, profesionales del tango y del escenario. Son los amantes del tango que decidieron profesionalizar sus gustos y perfeccionar sus técnicas. La salsa tampoco es ajena a esta situación. La salsa de espectáculo combina en escena la velocidad y la coquetería con las piruetas. En este sentido, también podría llamarse salsa calzones. A diferencia de los bailadores, que han venido a menos en las últimas décadas, los bailarines han aumentado considerablemente. Las academias de baile en Manrique surgieron principalmente para darle una vuelta de tuerca a la historia de violencia y narcotráfico. Es decir, las academias en Manrique fueron creadas con una intencionalidad: en respuesta al conflicto armado, la prostitución y la drogadicción. Su propósito es ofrecer una cotidianidad y un futuro distintos, y de ser posible, mostrar un camino de profesionalización en danza.

Y, según lo visto hasta aquí, tanto bailarines como bailadores son en algún momento espectadores del acto de baile, puesto que en Manrique se aprende a bailar viendo. La emoción en el espectáculo de baile va en doble vía. Los bailarines despiertan un entusiasmo en su público y este, a su vez, provoca una exaltación en los bailarines que puede llevar incluso a que el espectáculo cobre más intensidad. Por tanto, es una relación recíproca que va y viene, puesto que "actores y espectadores forman una pareja comprometida en una relación afectiva cuyas peripecias pueden

hacer a unos y otros entretenidos o aburridos según las circunstancias" (Le Breton, 2010, p. 91). "Es un trampolín para la performance, o lo potencia o bien es como una ducha de agua fría que quiebra su impulso" (p. 94).

No obstante, como puede aparecer una relación estrecha entre bailarines y espectadores, también puede surgir una relación de distancia. "El espectador no es solamente una mirada, es actor de una obra de la que recrea las figuras según su propio imaginario" (Le Breton, 2010, p. 91). De acuerdo con estas palabras, se presenta un deslizamiento de roles y el espectador también se convierte en actor de la obra, en protagonista. Por tanto, el espectador no es un participante pasivo, es un integrante más en la trama del baile y de quien depende en gran parte que el espectáculo sea emotivo.

Otro aspecto interesante de los espectadores es que aparecen sin ser convocados. No son exclusivos de un acto escénico, sino que van apareciendo en los intersticios de cualquier baile. Adicionalmente, no están anclados a un solo espacio o escenario de baile. Son omnipresentes. Están aquí y allá a la espera de alguna emoción. Se ubican a lado y lado de la pista y escudriñan minuciosamente los movimientos de los cuerpos que bailan para aprenderlos o para criticarlos, o animan con arengas a esos cuerpos en los eventos y espectáculos, o abuchean cuando no es de su agrado la presentación.

Y esos *cuerpos que bailan*, ya se trate de bailarines/bailadores o de espectadores, establecen una relación dialéctica con el espacio social sobre el que se deslizan. A esa relación la llamo el cuerpo del barrio que baila, la cual describo a continuación.

El cuerpo del barrio que baila

> *La danza es un matrimonio (a veces alborotado) entre un lugar y un cuerpo. Ya se trate de la escena, de una ciudad, de un campo, de un bosque, el bailarín integra el espacio en su cuerpo y lo subordina, como una materia, un espejo en el cual se despliega. Inventa el espacio en el que se produce, lo hace visible, y simultáneamente es determinado por éste. La danza es un culto dedicado al genio del lugar.*
>
> Le Breton, 2010

Al igual que *el cuerpo que baila*, el cuerpo del *barrio que baila* es una mixtura imbricada de varios elementos que involucra cuerpo, baile y espacio. Recurro a la imagen del cuerpo del barrio para establecer una analogía con el cuerpo humano que baila y que establece una relación, de matrimonio si se quiere, con el espacio. En este sentido, el barrio es un espacio social que está vivo, que respira, que goza y, principalmente, que baila: si baila el cuerpo, baila el espacio. El cuerpo del *barrio que baila* es un concepto-metáfora que postulo para entender en su integralidad la dimensión corporal, espacial, cultural y artística de la comuna Manrique.

De lo anterior se desprende que en Manrique no solo bailan los bailadores, los bailarines, los espectadores… baila también el espacio, el barrio, la comuna. Los cuerpos que bailan dejan huellas de su baile en el espacio, lo moldean, lo inventan y lo subordinan. "Es el cuerpo el que hace el espacio que ocupa. Es la acción corporal, la energía corporal, la que desprende su propia territorialidad efímera" (Delgado, 2002, p. 128). El cuerpo que baila, en este sentido, es el que construye y ocupa el cuerpo del barrio, de allí que devenga en cuerpo del barrio que baila. Es decir, e*l cuerpo que baila* fue modelando el cuerpo del barrio para disponerlo al movimiento y a los sonidos de la música. Y en este sentido, el cuerpo que baila es un "cuerpo espacial, puesto que es producto del espacio y productor de espacio, determinado por él y determinante de él" (Delgado, 2002, p. 128). Esto es, *el cuerpo que baila* no solo inventa el espacio para bailar y para simbolizar gráficamente esta práctica social, sino que este *cuerpo que baila* también es obra del cuerpo del barrio.

Esta relación dialéctica de moldeamiento se explica porque mientras la oferta artística, visual, auditiva… corporal de la comuna se enfoque en la música y el baile, se despertará el interés de sus habitantes por esta práctica social. Y mientras haya más personas involucradas en el tema del baile y la música, habrá más intervenciones sociales encaminadas a la conservación y disfrute de estas prácticas. Es decir, los habitantes de Manrique se encuentran imbuidos en un mundo de baile y música, en un escenario con cuerpos que bailan y que hacen aparición inesperadamente, en otras palabras, habitan un cuerpo del barrio que baila.

Para Libia Posada,[47] el cuerpo y el espacio "son unos territorios de interacción que se afectan el uno al otro. El sujeto afecta lo geográfico y lo geográfico afecta también esos seres humanos que ocupan y actúan en ese territorio". Libia concibe el cuerpo como un territorio que se desliza sobre otro territorio y que se afectan mutuamente. La propuesta que planteo aquí es cercana a la de Libia, pero con énfasis positivo: el cuerpo que baila y el cuerpo del barrio que baila (esto es, el cuerpo y el espacio) están imbricados mutuamente en una dinámica de baile y música que deja huella tanto en un cuerpo como en el otro.

¿Cómo se vuelve tangible el cuerpo del barrio que baila? Este concepto-metáfora toma forma en las casas donde hacen reuniones familiares, en las canchas y calles utilizadas para eventos recreativos que incluyen baile o como espacios de ensayo de baile, en las academias o grupos de baile, en las discotecas y bares donde el baile es una puesta en escena social, en los salones comunales y los espacios privados de los centros comerciales y hasta en los potreros que son ocupados por cuerpos que bailan… De hecho, es un síntoma diciente que Manrique posea un número elevado de academias y de grupos de baile que se dedican no solo al disfrute de esta práctica social, sino a entrenar campeones mundiales de salsa y tango. Por lo anterior, Manrique se erigió y se construyó sobre la idea compartida del baile y la música.

Una de las contribuciones principales sobre el espacio social fue elaborada por el filósofo francés Henri Lefebvre (2013). Según su teoría, el espacio se entiende a través de tres nociones conceptuales: *práctica espacial, representaciones del espacio y espacios de representación.* La primera es el espacio percibido, la segunda es el espacio medible y cuantificable, y la tercera es el espacio vivido. Justamente este último es el que quiero retomar, porque se trata de los espacios físicos recargados de símbolos por habitantes, artistas o escritores que lo describen a través de imágenes e imaginarios.

Los espacios de representación son los espacios vividos del cuerpo del barrio que baila. En Manrique no solo bailan las casas y las calles, también bailan los muros. Esas propuestas artísticas impulsadas desde proyectos de la Alcaldía de Medellín, como el Festival de Arte Urbano Medellín se Pinta de Vida y Convivencia o la Beca de Creación en Arte Público Festival de Tango 2015. Estos murales fueron inspirados en el sentimiento compartido por el tango y la música, y hacen referencia a canciones de Gardel, a estampas del cantante gaucho, a bailarines de tango, etc. La apropiación de esta identidad tanguera traducida en los espacios de representación llevó incluso a otorgarle vida a personajes de la pared. De esta forma, los habitantes de Manrique hablan de la negra que baila tango como un personaje y la estiman como si fuera la bailarina más reconocida de la comuna. Se ha convertido en un referente espacial de la 45: "por donde baila la negra".

La devoción que creció por Gardel en este barrio popular del nororiente de Medellín se vio abonada por la trágica muerte del cantante en la pista de aterrizaje del aeropuerto de la ciudad. En tierras manriqueñas se erigió la primera estatua de Gardel del mundo (y no es una exageración paisa) y se dedicó un lugar a la memoria del cantante: la Casa Gardeliana. Adicionalmente, se cerró con broche de oro ese matrimonio entre un barrio antioqueño y un cantante uruguayo (¿o francés?) con el bautizo de la calle 45, calle principal de la comuna, con el nombre de avenida Carlos Gardel.

Esta fiebre se dispersó por el barrio en los tiempos del oro tanguero a través de los treinta bares, cantinas y cafés de tango que existieron entre la calle 67 hasta la calle 80, sobre la avenida Carlos Gardel. Hoy solo sobrevive uno, el Café Alaska, que ya tiene su sentencia de muerte para ser reemplazado por una panadería. Esta misma suerte ya la corrieron sus compañeros del lunfardo: los espacios desocupados por el tango fueron llenados con negocios comerciales. La vocación del espacio de la 45 cambió del tango al comercio: panaderías, farmacias, comidas rápidas, heladerías, abarrotes… Y estos, a pesar de que no tienen una relación con la música y el baile, toman prestada la imaginería tanguera para darle nombre a sus locales.

Este préstamo del ícono del pueblo en beneficio del comercio se intensificó con los años. A la par que la música de Gardel se apagaba por el cierre de cafés y cantinas, tomaba impulso el Gardel visual de los rótulos de los negocios. En la actualidad, si se realiza un recorrido auditivo por la 45, se

[47] Libia Posada: "Cartografías distópicas". Conferencia dictada el 20 de octubre de 2015 en el Museo de Arte Moderno de Medellín sobre cómo en el cuerpo humano se van inscribiendo las huellas de la violencia.

descubre que el tango vive más en esos nombres que en los oídos de transeúntes y habitantes de la calle. Sin embargo, el simbolismo musical de Manrique no se agota en los murales. Los bares y cafés exhiben en su interior una iconografía que habla de la historia de Manrique con la música. El Café Alaska es, sin duda alguna, un museo del tango: en sus muros se ostenta el afiche publicitario del primer Festival Internacional de Tango y algunos más que pautan eventos de tango, además de fotos de Gardel y de otros cantantes representativos, y fotos casuales de cómo los clientes del Café viven, beben y hasta duermen el tango. La Casa Gardeliana monta exposiciones temáticas con cierta regularidad en torno al tango, a Gardel, a sus canciones, a Argentina, etc. La discoteca crossover El Refugio de Leo luce fotografías y publicidades de grandes cantantes de diferentes géneros musicales. Y la Zafra, la discoteca tropical de la 45, se caracteriza por exponer en las paredes del local fotografías y pinturas de tamaño considerable de cantantes clásicos de salsa.

Para terminar, retomo la teoría de Lefebvre: la práctica espacial o el espacio percibido es la apropiación del espacio en la vida cotidiana, el escenario donde adquiere vida el ser social. En este sentido, la avenida Carlos Gardel o calle 45 es el espacio de la *callejería musical* (Ulloa, 2009). Es el maridaje entre espacio, música y baile compartidos colectivamente. Es la callejería de los grandes eventos de barrio como las tangovías,[48] que consistía en el cerramiento de la calle para disponer tablados cada dos o tres cuadras y contratar cantantes y bailarines que entraban en competencia. De esta forma, la práctica espacial de la comuna se mantenía fuertemente vinculada con el baile y la música.

A modo de conclusión

Aquello que prima en la comuna 3 Manrique son los caminos del baile y la música en las relaciones familiares y vecinales, y en los espacios públicos y prácticas sociales. Las prácticas, los espacios, los géneros, los movimientos pueden verse modificados en el transcurso del tiempo, pero lo que pervive es el gusto por el baile, que ha venido en aumento gracias a la proliferación de academias de baile y a la tradición barrial que todavía hoy sigue ligada a la fiesta, la música y el baile. En este sentido, las múltiples relaciones que establece Manrique con respecto al espacio social compartido, a bailarines y bailadores, a espectadores… vienen fuertemente mediadas por la filiación de sus cuerpos al baile y a la música. Y esta es una de las singularidades que definen la experiencia social de la comuna.

En conclusión, la *callejería musical* es el vínculo entre el espacio social y el baile. *El cuerpo que baila*, entre el cuerpo y el baile. Y *el cuerpo del barrio que baila*, entre cuerpo, baile y espacio social. *El cuerpo que baila* y *el cuerpo del barrio que baila* son los conceptos-metáfora a los que recurro para demostrar la interrelación entre los cuerpos de los bailarines/bailadores y el espacio social. Esto es, los cuerpos que bailan hacen uso del espacio no en una acción pasiva, sino que subordinan e inventan el espacio donde bailan. Al mismo tiempo, este espacio, que ya está intervenido por el cuerpo que baila, moldea el cuerpo que baila para circunscribirlo en determinadas lógicas y prácticas de baile. En definitiva, baila el cuerpo y baila el espacio.

Bibliografía

Delgado, M. (2002). Disoluciones urbanas. Medellín, Colombia: Universidad de Antioquia.

Gómez, D. (2013). Tango (1900-2013). Construcción y representación de ciudad. Una música muy sucia para esta ciudad tan limpia. (Tesis de pregrado). Universidad de Antioquia, Medellín.

Le Breton, D. (2002). Sociología del cuerpo. Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.

Le Breton, D. (2010). Cuerpo sensible. Santiago de Chile, Chile: Metales Pesados.

---

48 Desde hace algunos años no se realizan las tangovías en Manrique por diferentes motivos, entre ellos porque la Administración Municipal hizo el trazado de la ruta de transporte masivo de la ciudad por la calle 45.

Lefebvre, H. (2013). La producción del espacio. Madrid, España: Capitán Swing.
Merleau-Ponty, M. (1993). Fenomenología de la percepción. Barcelona, España: Planeta Agostini.
Rico Bovio, A. (1998). Las fronteras del cuerpo. Crítica de la corporeidad. Quito, Ecuador: Ediciones Abya-Yala.
Ulloa Sanmiguel, A. (2009). La salsa en discusión. Música popular e historia cultural. Cali, Colombia: Programa Editorial de la Universidad del Valle.



Aproximación a la danza en la teoría de la acción poética de Paul Valéry

Paola Victoria Pita Gaona[49]

El pensamiento no es serio más que por el cuerpo. Es la aparición del cuerpo la que le da su peso, su fuerza, sus consecuencias y sus efectos definitivos: "el alma" sin cuerpo no haría más que juegos de palabras y teorías.
¿Qué reemplazaría las lágrimas para un alma sin ojos, y de dónde sacaría un suspiro y un esfuerzo?

Paul Valéry, "Soma et Cem". (Soma y Cuerpo-Espíritu –Mundo). Cahiers I (Cuadernos I).

El pensamiento no es serio más que por el cuerpo. Es la aparición del cuerpo la que le da su peso, su fuerza, sus consecuencias y sus efectos definitivos: "el alma" sin cuerpo no haría más que juegos de palabras y teorías.
¿Qué reemplazaría las lágrimas para un alma sin ojos, y de dónde sacaría un suspiro y un esfuerzo?

Paul Valéry

If words were adequate to describe fully what the dance can do, there would be no reason for all the mighty muscular effort, the discomfort, the sweat and the splendors of that art.[50]

José Limón

Introducción

La presente ponencia es una propuesta de interpretación que analiza el aporte que el poeta francés Paul Valéry hace a la reflexión sobre la danza. Desde la teoría de la acción artística que plantea, la cual se encuentra enmarcada en su propia visión sobre la Estética, que denomina *Poiética*, Valéry instituye a la danza como la acción artística más completa, de modo que para el poeta francés será la danza el paradigma de una antropología que constituirá al hombre como suma de inhumanidades gracias a la acción perfectiva que entraña.

Paul Valéry, quien además de ser uno de los más importantes poetas franceses del siglo XX tiene la particularidad de desarrollar un pensamiento muy amplio, a tal punto que, en parte de sus escritos obra en ocasiones de filósofo, se constituyó como un pensador agudo que entre sus aportes reflexivos resitúa el papel de la estética contemporánea, pues su visión sobre la Estética involucra la idea de que la acción humana creadora ya entraña arte mientras se ejecuta. Es por eso que su propuesta alterna a la estética moderna o académica, es decir, su *Poiética*, se adelanta a lo que luego se llamará en la estética contemporánea un *work in progress*. Sobre el trabajo de Paul Valéry vale mencionar que, a lo largo de su arduo trabajo intelectual, cultivó metódicamente la claridad y apertura de su discurso. Este rasgo de su pensamiento y su forma de asumir el trabajo

---

49 Filósofa con interés en la danza, desde el trabajo corporal desarrollado a través de la danza folclórica principalmente, y el arte marcial Aikido, propone una aproximación a la danza desde la teoría de la acción de Paul Valéry. En la actualidad se desempeña como docente de filosofía en educación secundaria. Este texto se basa en la tesis de la autora para optar al título de Magíster en Filosofía, de la Facultad de Filosofía, de la Pontificia Universidad Javeriana, titulada "Antropología y estética en Paul Valéry. Lo humano como suma de inhumanidades" (Grado obtenido en 2018).

50 Si las palabras fueran adecuadas para describir enteramente lo que la danza puede hacer, no habría razón para todo el grandioso esfuerzo muscular, la inconformidad, el sudor y el esplendor de esa arte"

sobre el lenguaje lo convierten en el poeta del 'obstinado rigor', como lo desarrolla la filósofa colombiana Anna Maria Brigante.[51]

Valéry logra un nivel de penetración muy particular y variado, abarcando muchos temas, dado que su ejercicio de pensamiento, que estuvo muy ligado a Descartes, le permitió desarrollar una continuidad y perfectividad marcadas; tal método de trabajo estuvo a su vez influenciado por su orientación hacia el estudio de las ciencias y su consecuente visión pragmática sobre la realidad. Da cuenta de su agudeza y disciplina el hecho de que escribió sin interrupción durante 50 años, en el horario de cuatro a ocho de la mañana, los denominados *Cahiers*[52](Cuadernos), anotaciones en las que intentó perfeccionar sus ideas y buscar en ese ejercicio un lenguaje perfecto, basado en una conceptualización estudiada con gran detenimiento.

Ahora bien, antropología y estética en Valéry están íntimamente unidas pues constituyen al hombre a través de la acción perfectiva cuyo paradigma es, para el poeta, la danza. A la luz de una visión antropológica, estética y filosófica que es posible asumir en el trabajo del poeta francés, pretendo señalar la importancia del aporte del pensamiento valeriano en la consolidación de una reflexión que da cuenta de la importancia del arte dancístico en tanto acercamiento al fenómeno del cuerpo y la validación de lo que implica el arduo trabajo del bailarín o bailarina sobre su propio cuerpo, y cómo éstos, desde su preparación como bailarines, ya están creando su arte. Para Valéry es fundamental "la acción que hace" más que "la cosa hecha". Vale la pena citar al poeta como abrebocas de la importancia de la danza desde su perspectiva, por ello señala en el ensayo *Filosofía de la danza* que la Danza

> Es un arte fundamental, como su universalidad, su inmemorial antigüedad, la utilización solemne que se le ha dado y las ideas y reflexiones que ha engendrado en todos los tiempos, lo sugieren y demuestran. Valéry (2006, 174).

El recorrido que se hará en esta ponencia propondrá tres momentos: el primero, iniciará con la referencia al texto de juventud del poeta Monsieur Test, o El Señor Teste, donde se aborda la crítica a la idea aberrante de que se puede pensar sin cuerpo. El segundo momento abordará textos como Discurso a los cirujanos y El hombre y la concha, principalmente, para entender la apuesta que hace el poeta sobre la cuestión de la inhumanidad biológica, y una propuesta que hago sobre la posibilidad de que hay una inhumanidad artificio o creadora. En un último momento abordaré desde El alma y la danza, Filosofía de la danza, Discurso sobre la Estética y La Idea fija la teoría de la acción poética de Valéry, la cual considera como paradigma de las artes a la acción artística propia de la danza.

Primer momento

El escrito de juventud llamado Monsieur Teste o El señor Teste es un texto en el que Paul Valéry hace una crítica al dualismo cartesiano y señala lo problemático que es considerar una conciencia que todo lo puede, una hiperconciencia, como algo real y como punto único de referencia y legitimidad en el mundo. Teste, un personaje imposible, como el mismo autor lo llama, en el texto es retratado a través de tres personajes, el amigo del señor Teste, su esposa Emilia Teste y otro amigo.

El drama del texto radicará en que la claridad, la visión absoluta y la legitimidad de esa hiperconciencia se verá resquebrajada por la obligatoria aceptación del cuerpo, luego de que en ese gran ejercicio de pensamiento el cuerpo de Teste, a través del dolor, le muestra su fragilidad y lo obligue a retornar de nuevo al reconocimiento de su humanidad en la que el cuerpo es base y fundamento.

---

51 Anna Maria Brigante, PhD. en Filosofía, de la Universidad Javeriana, es la mayor conocedora sobre la obra del poeta en Colombia. Su tesis laureada para obtener el título de doctora en filosofía de la misma Universidad fue publicada en 2008. En ella señala que Valéry "bajo el signo de Descartes, llega a la convicción de que las condiciones de posibilidad del arte son la voluntad y la inteligencia, y no es el delirio. La atención y el rigor dejan de ser prerrogativas de la ciencia para convertirse en las características del artista." (Brigante, 99). Obstinador rigor: la teoría de la acción poética de Paul Valéry. Bogotá: PUJ. La profesora Brigante fue la tutora de la tesis de Maestría en filosofía que alimenta esta ponencia.

52 Los Cahiers o Cuadernos son una recopilación de parte de los escritos que el poeta hizo, y están organizados en X volúmenes, editados por Gallimard, editorial francesa de gran prestigio.

La crítica al denominado dualismo cartesiano es central en el desarrollo de este texto de juventud del poeta. Teste es un personaje que es, de hecho, en un sentido específico, un alter ego del escritor. Fue creado en un momento en el que el mismo Valéry menciona "padecía yo el agudo mal de la precisión"[53] (1979, 10). Delata entonces una puesta en escena y una crítica al cogito cartesiano – el yo pensante- que es representado por la figura del señor Teste, quien tiene una existencia que gira en torno a su capacidad de razonar, a su juicio prístino y casi infinitamente atento, a su hiperconciencia. Teste es un personaje que ostenta una percepción reglada del mundo y de los otros. La problemática que implica aceptar el punto de vista que sostiene Teste radica en que se considera al cogito como superior al cuerpo. Teste será la figura que utilizará el poeta para hacer una crítica al dualismo, y a la confianza absoluta en la razón que cree subordinado e imperfecto lo que atañe al cuerpo, cuando, indefectiblemente, resulta un sinsentido asumir solamente la potencia hiperconsciente como única realidad enteramente fiable.

El señor Teste resulta entonces una exacerbación de la idea de que la mente es más importante que el cuerpo, y que ella puede controlarlo todo. Por ello dirá Valéry " […] el Yo no podría jamás comprometerse si no creyera ser todo." (1979, 136). Cuanto más desea Teste ser absolutamente diáfano, controlar cada pensamiento, reglar rígidamente la existencia, es más frágil la ficción que desarrolla. Valéry al reflejarse en Teste anticipa, en cierto sentido, la decisión del poeta de asumir el arte con minuciosidad algebraica.

Hablar de dualismo de cara a una reflexión actual sobre la danza implica comprender cómo Valéry, en línea con aspectos del pensamiento de Nietzsche al respecto, sobre todo en textos como *La Gaya ciencia;* entiende que la realidad tiene una base orgánica, corpórea, biológica, que debe ser tenida en cuenta como realidad fundamental. Como se mencionó anteriormente, Teste se convierte en un ser extraño en un mundo de carne. La idea de una hiperconsciencia que todo lo abarca resulta *aberrante*, un imposible, principalmente porque para el poeta francés es plenamente claro que *no se puede pensar sin cuerpo*. Y aún más radical será su postura, pues legitimará que el hombre *no puede ser nada sin cuerpo*, aunque esté presente el rasgo humano de la incomprensión latente sobre esa condición primera.

Segundo momento

Nada más ajeno que nuestro cuerpo. Sus placeres y sus
sufrimientos nos resultan incomprensibles.
Es una figura rara llena de formas raras y donde nada se parece
a las ideas que tenemos.
¿En qué lenguaje se traduce lo que sentimos de él?
¿Cómo traducimos lo que él es?

Paul Valéry

Avanzando en la propuesta antropológica valeriana, pasaré al segundo momento que planteo en el análisis de Valéry respecto al lugar que le otorga a la condición biológica humana primordial: el cuerpo. Para ello me acercaré a la manera como Valéry se ocupa de la distinción entre la formación natural y la *producción* o *construcción* humana presente en dos de sus ensayos: *El hombre y la concha*[54] y el *Discurso a los cirujanos*.[55] No obstante, Valéry en innumerables ocasiones, tanto en los Cuadernos, como en otros ensayos, logra una elaboración completa de esta distinción.

El ejercicio reflexivo del texto *El hombre y la concha* comienza cuando encuentra un objeto hallado a orillas del mar y éste le sirve como abrebocas de una reflexión en la que pretende no saber nada acerca de la procedencia del mismo. Esta supuesta ignorancia le es útil al poeta para elucubrar sobre el asunto de la *formación* natural: al preguntarse por el origen de este objeto que en la perfección de forma podría ser tanto hecho por el hombre como producido por la naturaleza, contextualiza el tema de la *construcción* humana y la *formación* natural.

---

53 Valéry, Paul. 1979. El señor Teste. Buenos Aires: Montesinos.
54 Valéry, Paul. El hombre y la concha. En: Estudios filosóficos. (Madrid: Visor, 1993).
55 Valéry, Paul. Discurso a los cirujanos. En: Estudios filosóficos. (Madrid: Visor, 1993).

Para Valéry existe una producción de tipo natural a la que llama *formación*; una producción humana, a la que llama *construcción*, y una forma de producción inapropiada a la que llama *azar*. La pregunta que lo conduce es: ¿quién la ha hecho?" Valéry (1993, 145). Valéry determina que esta no puede ser hecha por el azar dado que "la unidad, la integridad de la forma de una concha me imponen la idea de una idea directriz de la ejecución, idea preexistente, bien separada de la obra misma que se conserva, que vigila y domina" (1993, 147). La perfección de la concha hace suponer que no siendo hija del azar haya sido proyectada por una inteligencia, y esto supone la posibilidad de que sea una obra humana. Sin embargo, no es así.

El ejercicio de admirar la concha y preguntarse por su origen le permite establecer lazos que unen la *formación* natural y la *construcción* humana. Los organismos biológicos tienen una directriz 'natural' que les permite crearse y sostener su existencia. Así, en la producción natural la materia, la duración y la forma están íntimamente relacionadas. Estas características se hallan presentes en el molusco que admira el poeta, el cual, en el proceso de la elaboración de su concha no puede elegir la materia, ni cambiar la duración ni tampoco la forma de lo que produce. Para comprender mejor la producción de la concha por el molusco, cabe anotar que esta es el recubrimiento de los moluscos que la biología también ha denominado exoesqueleto, y es la forma que tienen para protegerse. La producción de la concha depende directamente del crecimiento del molusco y del ritmo en el que este segregue las sustancias que la conforman. Por ello, en el molusco no hay posibilidad de elección: su existencia determina inevitablemente la formación de la concha que lo albergará y protegerá. No hay autonomía en el molusco.

El hombre, es un caso contrario al proceso del molusco, ya que, como constructor, puede emular la perfección de la *formación* natural, pero, como hombre, como un ser abierto a la posibilidad de creación, puede alcanzar la perfección que muestran muchos objetos de la naturaleza. Para Valéry en su percepción antropológica será fundamental la idea de que el hombre es un ser abierto. En ese orden de ideas es precursor, junto con Giorgio Agamben y Arnold Gehlen, de una antropología de la apertura humana.

La perfección en la producción natural permite plantear la idea de una *inhumanidad orgánica o biológica*. La *construcción* humana, cabe aclarar, funciona a través de la elección de la materia y la forma, en relación con la duración, el creador puede demorarse, detenerse, recomenzar su obra, porque la obra no forma parte de su cuerpo. El ser humano es libre cuando crea y, para Valéry toda *producción* humana es artificio. Planteo que, aparte de la importancia de esta *inhumanidad* orgánica o biológica que Valéry identifica en el hombre, existe también una *inhumanidad artificio*, creadora, que dentro de la apertura que Valéry reconoce, le permitirá crear, y por tanto, dar cabida al arte, la ciencia, y al conocimiento en el mundo. En este planteamiento Valéry comparte rasgos con la propuesta del antropólogo alemán de principios del siglo XX, Arnold Gehlen, quien en su texto *El hombre, su naturaleza y lugar en el mundo* señala la falta de fijación del hombre en relación al medio que lo rodea, lo que lo hace un ser abierto, que requiere de grandes esfuerzos para sostenerse en la existencia, pero también quien es capaz de crearse un mundo, dado también el hecho de que orgánicamente está en desventaja si se compara con los demás animales. Gehlen tendrá en su antropobiología, como se denomina su antropología, una base biológica importante, y la acción será también para él fundamental en la constitución antropológica humana.

Valéry destaca ese rasgo predeterminado en la naturaleza, ya que ella no elige, el hombre, por el contrario, es libre y es capaz de perfeccionar su obra si así lo decide. El objeto marino misterioso, finalmente, en cuanto objeto, en cuanto a su forma, podría bien ser un producto humano o natural, pero atendiendo a la manera en que ha sido producido por la naturaleza, es decir, a su *formación*, resulta completamente ajeno a aquello que produce un artista. El artista no es uno con su obra, mientras que el molusco sí es uno con su concha. Esta distancia entre los dos modos de producción determina la imposibilidad que tiene el hombre de comprender a cabalidad la producción natural, sin embargo, su cuerpo, y el funcionamiento del mismo son, al igual que todo ser vivo, obra de la naturaleza. Sigue, por tanto, desconociendo el gran misterio que le permite vivir, es decir, su *inhumanidad* orgánica o biológica.

El hombre, entonces, se halla inmerso entre dos inhumanidades, la *inhumanidad* biológica, por un lado, y la *inhumanidad* de la conciencia, por otro lado. Por lo que supone un desfase entre la claridad que el hombre tiene sobre sus creaciones y la ignorancia que enfrenta al lidiar con los productos de la naturaleza, que, a la vez, lo incluyen. Valéry es consciente de lo contradictorio que puede ser el hombre si se analiza desde estas dos perspectivas que lo constituyen como una suma de inhumanidades.

Es necesario en este punto ahondar sobre la noción de inhumanidad que trabaja Valéry. El hombre, entonces, como parte de los productos de la naturaleza es también formación. Parafraseando a Ludovico Gasparini,[56] se puede decir que el hombre, además de actos acompañados de conciencia realiza otros que no se diferencian de los del molusco, son aquellos que tienen que ver con los procesos vitales y la conservación de la vida. Gasparini considera que tales procesos se inscriben en una 'espontaneidad de la acción'.

> Es como si la morfogénesis de la concha, inscrita en su ADN, en absoluto removiera la autonomía al molusco, pero fijara solamente ciertos límites: la espontaneidad es un concepto "construido", totalmente "indetectable". El misterio parece contraparte al misterio de la conciencia, de la que se puede decir, con Edelman, que ciertamente no es un misterio, pero no de un misterio científico propio porque hoy no se tiene ningún medio para observarlo. Gasparini (2000, 216).

Estas acciones vitales, como las del molusco, son llamadas por Valéry reflejas: no son conscientes y, por tanto, son involuntarias, son aquellas que pertenecen a la actividad orgánica profunda de todo ser humano y son, por ello, denominadas por Valéry inhumanas. Tal actividad inconsciente y continua señala para el poeta una de las aristas de la compleja noción de inhumanidad que plantea.

> ¿Qué somos sino un equilibrio instantáneo de una multitud de acciones ocultas que no son específicamente humanas? Nuestra vida está tejida de esos actos locales en los que no intervienen la elección, que se hacen incomprensiblemente por sí mismos. El hombre anda; respira; recuerda; pero en todo ello no se distingue de los animales. No sabe ni cómo se mueve, ni cómo se acuerda; no tiene ninguna necesidad de saberlo para hacerlo, ni de empezar sabiéndolo antes de hacerlo. Pero se construya una casa o un ábaco, se forje un utensilio o un arma, es necesario que antes actúe un designio sobre él haciendo de él un instrumento especializado; es preciso que una "idea" coordine lo que quiere, lo que ve, lo que toca y acomete, y lo organice expresamente para una acción particular y exclusiva, a partir de un estado en el que todavía estaba disponible y libre de cualquier intención. Valéry (1993, 149).

En resumidas cuentas, toda acción "positivamente humana", opera por gestos bien separados, determinados por la conciencia y la voluntad, estos actos son llamados por Valéry reflexivos, siempre están acompañados por la conciencia. Sin embargo, estas fabricaciones volitivas que "parecen muy ajenas a nuestra actividad orgánica profunda". (1993, 150) se sostienen gracias a dicha actividad refleja, ella es el andamiaje sobre el que se da cualquier actividad humana, incluso la actividad consciente. Pues, en última instancia, "¿Qué somos sino un equilibrio instantáneo de una multitud de acciones ocultas que no son específicamente humanas?" (1993, 150). En estos apartados de El hombre y la concha el poeta expone la inhumanidad en su dimensión biológica e inconsciente.

Para profundizar sobre la cuestión de la inhumanidad en Valéry es necesario acudir al *Discurso a los cirujanos*, en este texto, pronunciado el 17 de octubre de 1938 en la Facultad de Medicina de París, el poeta se dirige, precisamente, a los cirujanos, con el fin de señalar el poder que tienen sobre la vida y la muerte. Este poder, sin embargo, no puede ser absoluto, la razón ya ha sido enunciada anteriormente: el hombre no tiene una completa claridad sobre el funcionamiento de la vida. En este sentido, el cirujano obra sobre el cuerpo con el saber que sobre él ha acumulado, pero, al mismo tiempo, sabe que jamás será suficiente y que tiene que dejar al cuerpo obrar y ser partícipe de su propio proceso curativo. La materia viviente no cesa de transformarse.

> [Los cirujanos] introducen sus ojos y sus manos en la sustancia palpitante de nuestro ser. Su quehacer es dilucidar la miseria de los cuerpos, hallar la mísera carne afectada, bajo las apariencias sociales más deslumbrantes, reconocer el gusano que roe la belleza. Valéry (1993, 165).

Como contrapartida al misterio de la vida el cirujano lleva a cabo la acción rigurosa a través de los procedimientos que conducen a sanar, con la asepsia necesaria, con la indumentaria y los instrumentos requeridos. El cirujano efectúa un ritual de curación que puede llevar a la muerte. El cirujano rompe lo hecho naturalmente y trata de recobrar el estado anterior de un modo ficticio en su artificial manera de recomponer el cuerpo. Él despliega una serie de acciones humanas precisas, meditadas, para influir en una materia que puede ser la que lo constituye, pero que, como

---

56 Grigenti, Fabio et al. (2000) Pensare l'azione. Aspetti della reflessione contemporánea. Padova: Il Poligrafo.

si le fuera completamente ajena. Es un ejemplo perfecto de cómo se despliega en el hombre la *inhumanidad* artificio que, magistralmente, interviene a la inhumanidad biológica fundamental: el cuerpo. Esta subcategoría de la inhumanidad de la conciencia es planteada por la autora de este trabajo como una más de las inhumanidades principales desarrolladas por el poeta.

En este punto, aunque ya se perfilado antes la distinción entre lo que habitualmente se denomina como inhumano, es necesario aclarar que para comprender lo que el poeta está diciendo hay que separarse completamente de la común noción de *inhumanidad*, aquella que remite a situaciones crueles, despiadadas, que vulneran la dignidad humana. En este contexto, inhumano se remite a los estados vegetativos de los que el cirujano se ocupa, pero también, los estados de la hiperconciencia de los que se habló en el primer momento de este texto. Para Valéry lo humano oscila entre estos dos polos que él llama inhumanos. Lo humano está, pues, hecho de inhumanidades. La conciencia, la mente, la razón, será la *inhumanidad* de la conciencia que tendrá, claro está, su base en la inhumanidad orgánica. El hombre no puede escapar a esta constitución.

Valéry considerará que el hombre tiene una condición indeterminada que se configura paulatinamente. Sin embargo, la antropología valeriana es afín a interpretaciones como la de Giorgio Agamben y Arnold Gehlen en lo relativo a la falta de determinación de lo humano y a su eventual apertura. Los dos pensadores se inspiran en el zoólogo alemán Jacob von Uexküll y su concepción de *Umwelt* o mundo-ambiente “específico del mundo animal, cuyos órganos sensoriales, a diferencia de aquellos del hombre, son limitados y relativos a su específico mundo natural” Farisco (en Grigenti, 2000, 33). El mundo de los animales no es el mundo humano, de hecho, el primero tiene un carácter indefinido que lo obliga a “situarse de un modo activo, ‘plástico’” Farisco (en Grigenti, 33)[57] con relación a su entorno.

Del mismo modo, para Agamben[58] el hombre no “tiene ni esencia ni vocación específica, Homo es constitutivamente no-humano, puede recibir todas las naturalezas y todos los rostros” (2007, 64). Esta apertura dará lugar a que lo humano pueda presentarse de muy diversas formas, la humanidad se dará a partir de un cúmulo de situaciones, influjos y aspectos. Es un error, por tanto, hablar de lo humano en un sentido familiar y seguro.

Y para finalizar este segundo momento, Valéry dirá en *Filosofía de la danza* sobre el hombre

> … es ese animal singular que se mira vivir, que se da un valor, y que coloca todo ese valor que le gusta darse en la importancia que concede a las percepciones inútiles y a los actos sin consecuencia física vital. (1990, 176).

Tercer momento

> [Aún antes que el hombre encontrara los medios artísticos formales para expresarse, él supo gozar de la sensación de dar un paso, girar, balancearse, mecerse, zapatear y saltar, simplemente porque hay una infinita alegría en danzar. Danzar es un medio para la afirmación de sí mismo y un medio para canalizar la abundancia de su energía, en un modo supremo de expresarse.
>
> Walter Sorell

En este punto de la reflexión debe hacerse el enlace con la cuestión fundamental que nos ocupa: la danza. Y para hablar de la danza hay que recapitular parte de lo que es para Valéry el cuerpo, la realidad ontológica fundamental, parte de lo que denomina *inhumanidad biológica*, esta es la parte central de su propuesta antropológica. Admitirá, pues, Valéry, que no le es posible al hombre ser sin él, por ello hace la crítica al dualismo y a la idea aberrante que el personaje del señor Teste encarna, la idea de que *es posible pensar sin cuerpo*. Teste será un límite imposible, el pensar puro, un exabrupto. Para Valéry será claro que la conciencia, la Razón o Inteligencia son un producto del cuerpo que bien podría haberse dado de otra manera. Aclarado esto, es necesario continuar el análisis de cómo se inserta la danza en el pensamiento valeriano.

57 Incluido en el texto Pensare l’azione.
58 Agamben, Giorgio. (2006). Lo abierto. El hombre y el animal. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

Valéry tiene una noción abierta, como su visión antropológica, sobre cómo el arte ha de ser asumido, y su postura critica la forma como se ha equivocado la estética moderna, en cuanto a la consideración de lo que puede ser una obra de arte. En el *Discurso sobre la estética*[59] Valéry es convocado para hablar sobre el arte, y aprovecha para exponer su consideración sobre él, la cual, en realidad, estará engranada con un concepto que introduce en el diálogo *La idea fija*, este concepto es llamado *implexo*, y será importante por cuanto también apuntará a hacer una crítica a la conceptualización de la filosofía. Además, para lo que nos atañe, habrá una relación del *implexo* con el fenómeno artístico. Cabe recordar que la estética surge de la filosofía, no del arte mismo, y este hecho Valéry lo tiene muy claro. De ahí radicará también el error que Valéry critica en la estética tradicional o académica sobre la admisión sobre lo que es arte y lo que no es. El poeta tendrá la claridad de señalar que la estética es un invento de la filosofía, no surge del arte mismo, y ese rasgo será una suerte de obstáculo para la reflexión sobre el arte.

Definir el *implexo* es una difícil empresa pues no tiene contornos nítidos, sin embargo, a continuación se hará un intento de comprensión del término. La noción de *implexo* aparece también en diversas páginas de los *Cahiers* o Cuadernos, como en el diálogo *La idea fija*.[60] En él los protagonistas discuten a la orilla del mar temas de toda índole: estética, ciencia, historia. El fragmento que aquí interesa es el que concierne a la acción humana.

> No, el Implexo no es actividad. Todo lo contrario. – Es capacidad. Nuestra capacidad de sentir, de reaccionar, de hacer, de comprender –individual, variable, más o menos captada por nosotros-, y siempre imperfectamente y bajo formas indirectas (como la sensación de la fatiga) y a menudo engañosas. A ello hay que sumar nuestra capacidad de resistencia […](Valéry, 1988, 67).

El Implexo tiene siempre una connotación positiva, es aquello que la conciencia tiene a la mano para poder actuar y, por tanto, no es hostil a ella, es lo que está virtualmente en cada individuo. Se podría decir que es la potencia, es la virtualidad plena, que debe devenir acto gracias a la capacidad de transformación del espíritu.[61] Esta propuesta es central para el poeta, si bien la explicación que hace de la misma es muy somera, en tanto que da cuenta de la posibilidad plena, la múltiple variedad de concreciones posibles que han de darse a cada instante. En este sentido, el *implexo* puede relacionarse con la sensibilidad, pues en ella se da tanto el cambio como la posibilidad, dentro de los límites de lo que puede el organismo biológico generar y permitir.

El concepto de *implexo* se opondrá al de fijación, y permitirá entender que hay una evolución en la manifestación de la vida que no se agota, que imparablemente está una y otra vez presentando algo distinto, que es inútil pretender asir en una idea fija. La filosofía, en su afán conceptualizador, ha paralizado esa actividad, esa potencialidad inherente a la vida. No es difícil entender que la consideración del *implexo* como potencia, como virtualidad, hace del funcionamiento de lo humano una realidad en permanente dinamismo y transformación: el sujeto se convierte en un *work in progress* que actualiza en la acción una y otra vez sus potencialidades. Con esto, la apertura de lo humano asume una nueva dimensión, la cual estará ligada a la acción humana, y a la acción creadora, la acción artística. Lo humano se definirá en la acción, y este definirse será también en cuanto crea y es constituido por inhumanidades.

El carácter central de la acción en Valéry obedece a su manera de concebir lo humano y su apertura, la cual tiene como sustrato la idea del implexo como potencia. Por ello, el propósito de Valéry es, no sólo concentrarse en la acción en sentido estricto, sino darle el lugar que merece a aquella acción que para él es la más completa, la acción artística. Valéry dirá sobre el quehacer artístico, que entraña "[…] un placer que se convierte con ello en una fuente de actividad *sin término cierto*, capaz de imponer una disciplina, un celo, tormentos a toda una vida, y de llenarla, si no desbordarla"[62] (1990, 48). El placer del artista dedicado a su labor creativa a lo largo de la existencia, sucumbe, en un buen sentido, a lo que su pasión le impone la creación, la disciplina del hacer, de la búsqueda de la expresión, y también, en ocasiones, de lo bello.

---

59 Valéry, Paul. 1990. Discurso sobre la estética. En: Teoría poética y estética. Madrid: Visor.
60 Valéry, Paul. 1988. La idea fija. Madrid: Visor.
61 Para Valéry 'espíritu' equivale a mente o conciencia.
62 Valéry Paul. Discurso sobre la estética. 1990. Teoría poética y estética. Madrid: Visor.

Ahora bien, ¿cuál sería la relación del *implexo*, la virtualidad o potencialidad, y el arte? El objeto del arte es el placer, y lo bello, aunque no siempre es así. No obstante, hacer arte, en el sentido del arte que hace y valida Valéry, implica un método, un hacer que busca perfeccionarse, incluso puede tornarse en obsesión. Cabe recordar que el poeta es aquél devoto, por así decirlo, del 'obstinado rigor', idea que tomará de sus estudios sobre Leonardo Da Vinci.

Así, pues, dado que todo lo que la sensibilidad tiene a disposición para el hombre tiene un carácter infinito, por ello puede relacionarse sin mayores reparos con el *implexo*, pues en la sensibilidad hay una potencia que aprovecha el arte para crear. Sin *implexo* no hay arte, se nutre de todo el contenido de la sensibilidad, de lo que puede captar, teniendo en el horizonte una perspectiva fenomenológica. A pesar de que es oscuro el alcance que Valéry le da al término *Implexo*, el hecho de relacionarlo con el arte da una visión clara de que ese horizonte infinito de lo posible ha permitido que el arte se despliegue de tantas formas distintas a lo largo de la historia humana, por lo que su poder e importancia no puede dejarse de lado. Valéry es perspectivista y relativista en su consideración sobre la realidad, acepta su carácter cambiante, y este también es el resultado de la acción e inacción de todos los hombres. Ahora bien, hablando de la Danza propiamente, Valéry admitirá que es un arte que transforma, por lo que, puede admitirse, en ese sentido, que está conectada con la vida que manifiesta el *implexo* en tanto potencialidad.

De otro lado, Valéry, como se mencionó con antelación, reconoce que el arte es pensado por la filosofía, y es un enigma para ella. La estética es una realidad y, a pesar de sus cuestionados orígenes, según lo considera Valéry, tiene aún valor. Para Valéry un concepto limita la multiplicidad de efectos y formas del quehacer artístico, por ello propondrá una suerte de estética que denominará Poiética o Poética, una estética no regulada como la estética académica tradicional. La tarea de la filosofía, por tanto, sería meramente descriptiva, hermenéutica. No sería posible, desde este punto de vista que contempla Valéry, pretender conceptualizar lo inconceptualizable. La reflexión tradicional, moderna sobre el arte, no obstante,

> […] introduce en la fabricación de la obra una cantidad de condiciones que, no solamente tienen importancia en lo imprevisto y en lo indeterminado en el drama de la creación, sino que concurren a hacerla racionalmente inconcebible, pues la inscriben en el dominio de las cosas, donde se hace cosa; y de pensable pasa a ser sensible. (1990, 59).

¿Cómo homogenizar una mirada y una percepción sobre el mundo? Eso es imposible. Valéry pretende situar la reflexión artística en el fenómeno del arte mismo. Cada percepción responde a una manifestación plena del Implexo, y, en tanto virtualidad, es infinita, así como lo es la percepción. Cuando Valéry habla del placer estético pondrá en claro que "los individuos gozan como pueden y de lo que pueden; y la malicia de la sensibilidad es infinita." (1990, 53-54). La visión valeriana sobre la acción artística se limita, con razones de peso, a considerar el impacto de la obra artística en el sujeto que hace arte, en su sensibilidad, en su espíritu que se place en crear de manera continua y relevante. Valéry, sin pretenderlo, tendrá una perspectiva fenomenológica sobre el arte. Así admitirá

> El artista vive en la intimidad de su arbitrariedad y en la espera de su necesidad. La pide en todo instante; la obtiene en las circunstancias más imprevistas, las más insignificantes, y no hay ninguna proporción, ninguna uniformidad de relación entre la grandeza del efecto y la importancia de la causa. (1990, 62).

La sensibilidad, y la acción artística que se deriva de ella, son siempre diversas, arbitrarias, de ninguna manera estandarizadas, aunque para que se concrete la acción artística es en general necesario el uso de técnicas, la corporalidad, la sensibilidad individual hacen que sea particular cada acción con finalidad artística. La sensación es un fluir continuo, cambiante. La idea de implexo en Valéry es una apuesta a la singularidad de la creación, y tal rasgo se evidencia en su propuesta estética, la Poiética, y su correlato, la Estésica, la cual es "todo lo que se relaciona con el estudio de las sensaciones[…]En él reside nuestra riqueza. Todo el lujo de nuestras artes ha bebido de sus recursos infinitos." (1990b, 64). La Poiética, entonces, será para él

> […] todo lo que concierne a la producción de las obras; y una idea general de la acción humana completa, desde sus raíces psíquicas y fisiológicas, hasta sus empresas sobre la materia o sobre los individuos, permitiría subdividir ese segundo grupo, que denominaría Poética, o mejor Poiética. En una parte el estudio de la invención y de la composición, el papel del azar, el de la reflexión, el de la imitación; el de la cultura y del medio; en otra parte, el examen y el análisis de las técnicas, procedimientos, instrumentos, materiales, medios y agentes de acción. (1990b, 64- 65).

Esa sería la concepción provisional que sobre la estética propondrá Valéry, y, aunque accesoria, resulta más abierta y moldeable que la propuesta de la estética académica. De hecho para el poeta, como lo expone Anna Maria Brigante, también su quehacer poético es "un caso particular del conocimiento, y del perfeccionamiento de sí mismo", y, a su vez, "no es … el fruto puro y precioso de un esfuerzo. Es más bien un campo privilegiado de experimentación, que siempre busca la pureza de la forma pero nunca la alcanza." (2008, 231). El arte está haciéndose continuamente. Esta idea sobre la acción de la poesía puede trasladarse a la danza, y al resto de manifestaciones artísticas, pues en la dificultad de la formación técnica a la que se somete el bailarín reconoce que hay una orientación a la perfección de la acción, que ya es arte en ejecución, y que en el ejercicio continuo de esa preparación corporal se realiza lo inhumanidad artificio, capaz de crear arte. Hay un saber en el conocimiento que el bailarín tiene de su cuerpo, resultado de aquella labor en torno a la danza y su preparación para ejecutarla. También ese saber hace que su arte sea único.

La obra artística, tal como se considera en el arte contextual actual, está atravesada por la experiencia, y, en esa medida, está determinada por la acción que crea. Dirá acertadamente Valéry: "somos reales nosotros mismos (o nada lo es), y lo somos especialmente cuando actuamos". (1990b, 58). El arte es la realidad concreta que definirá y realizará al hombre, en tanto inhumanidad biológica e inhumanidad artificio. El hombre, recordemos, está hecho de inhumanidades. También se señala de otra forma esta constitución humana: desde lo reflejo, lo biológico, y lo reflexivo, la mente artificio, se construye también la humanidad.

Pero aún es necesario desglosar mejor esta consideración de Valéry sobre la teoría de la acción poética y su relación con la danza. Para ello haré referencia al texto *El alma y la danza*. Este diálogo se presenta como el desarrollo de un festín griego, cuyos personajes principales serán Sócrates, representando a la filosofía, Erixímaco, quien representa la ciencia, Fedro, un interlocutor importante, maestro de retórica, y las bailarinas que se presentan en el festín, la más importante tiene por nombre Athikté. Valéry escribirá sobre la danza para señalar a importancia de la inhumanidad biológica, y eso lo aclara en una carta a Louis Sèchan al ser interpelado el poeta por el objeto de escribir el diálogo *El alma y la danza*:[63]

> […] La idea constante en todo el diálogo es fisiológica-desde las molestias digestivas del preludio hasta el síncope final. El hombre es esclavo del simpático y del tubo gástrico. Sensaciones suntuosas, movimientos de lujo y pensamientos especulativos existen sólo merced a la benevolencia de nuestros tiranos vegetativos. La danza es el prototipo de fuga. (2000, 116).

Valéry tomará como ejemplo el desempeño del cuerpo en El alma y la danza para señalar a la inhumanidad orgánica y, también, a lo que se ha denominado aquí inhumanidad creadora, poniendo en evidencia cómo en ella la práctica de una acción continua que reconoce, descubre y trabaja sobre los misterios y las rutas del movimiento corporal logra una obra de arte por acción de la creación y el disfrute del cuerpo. Pero la cuestión queda aún abierta. Cuando menciona que la danza es 'el prototipo de fuga' se refiere a cómo en la forma en que el bailarín se apropia, habita y maneja su cuerpo logra escapar de esa determinación biológica, la aprovecha al máximo al llevarla a un límite único, el del movimiento que es capaz de desarrollar. Así va construyendo su humanidad, a base de inhumanidades, por ello el hombre es un ser abierto. El bailarín crea también con conciencia, por lo que resulta su arte en el instante de la ejecución, aquél momento en el que se integrará la humanidad plena del hombre, pues Valéry considerará la escisión en la que se encuentra todo hombre y mujer a lo largo de la vida humana.

Esto lo lleva, evidentemente, a la inhumanidad artificio, al poder de crear, y a proponer una antropología basada no sólo en la comprensión del cuerpo, sino en la vivencia casi que plena del mismo a partir de un hecho fundamental para él: el movimiento. La postura del antropólogo alemán Arnold Gehlen complementa parte de la propuesta valeriana al señalar la particular estructura corporal que el hombre posee, y que, gracias a sus posibilidades de movimiento, y a la capacidad de perfeccionamiento que puede desarrollar, hace de su cuerpo un organismo único frente al resto de los seres vivos. Para Gehlen existe una *kinefantasía* y una *estetofantasía*, categorías que permiten el desarrollo de actividades corporales como la danza, el deporte, el yoga y las artes marciales.

---

63 Valéry, Paul. *Eupalinos o el arquitecto y El alma y la danza.* (Madrid: Visor, 2000).

Esto lo lleva, evidentemente, a la inhumanidad artificio, al poder de crear, y a proponer una antropología basada no sólo en la comprensión del cuerpo, sino en la vivencia casi que plena del mismo a partir de un hecho fundamental para él: el movimiento. La postura del antropólogo alemán Arnold Gehlen[64] complementa parte de la propuesta valeriana al señalar la particular estructura corporal que el hombre posee, y que, gracias a sus posibilidades de movimiento, y a la capacidad de perfeccionamiento que puede desarrollar, hace de su cuerpo un organismo único frente al resto de los seres vivos. Para Gehlen existe una *kinefantasía* y una *estetofantasía*, categorías que permiten el desarrollo de actividades corporales como la danza, el deporte, el yoga y las artes marciales.

En *El alma y la danza* la filosofía, personificada por Sócrates, duda de la capacidad expresiva del cuerpo. El cuerpo opera pleno en su organicidad, no requiere de la dirección de la razón. Tiene su propia forma de manifestarse, él es. Eso es suficiente. Por ello el poeta sólo al final del diálogo le da voz a la bailarina principal, Athikté, pues muestra que la elocuencia de la capacidad expresiva de la danza de Athikté no requiere palabras, y es completada, además por la percepción que hacen de ella los espectadores que la ven, aunque este tema no lo desarrolla en este texto. Así, menciona

> […] Sócrates- Amigos míos, ¿qué es de verdad la danza?
> Erixímaco - ¿No es esto que estamos viendo ¿ -¿Qué quieres más claro sobre la danza que la danza misma? (2000, 100).

Sócrates se pregunta cómo es posible la Danza. ¿Por qué ha de definirse algo que se muestra en la ejecución del movimiento, un arte que se constituye en el instante en que se desarrolla en el espacio? La Danza es un arte que se despliega en el instante presente, y puede penetrar en el sentimiento y en la idea, y así se expresa ya sea evocando imágenes, pensamientos, sentimientos, y, a través del trabajo consciente de comprensión sobre el cuerpo, en consonancia con la música, o en el silencio, crea un lenguaje que utiliza y penetra en la organicidad de su instrumento corporal para poder manejarlo y darle una voz que crea, con muy diversas tonalidades, pues cada cuerpo tiene su propia manera de manifestarse. La Danza, como el cuerpo, es singular a cada cual. La Danza se muestra en esta parte del diálogo como un arte independiente que no requiere mediación para tener sentido. Un cuerpo en plena manifestación de sus posibilidades kinéticas y de creación aparece también como arte de transformación, rasgo también que evidencia Valéry en este diálogo.

Cabe recordar la afirmación de Valéry en carta a Louis Sèchan "la danza es prototipo de fuga" (Valéry 2000, 126), ella obra en el instante de su ejecución como una acción humana artística que, integra el mundo de la *inhumanidad* biológica con el de la conciencia, esto al menos por el instante en que su *performance* se despliega. El reconocimiento de las sensaciones y posibilidades del cuerpo, que gracias al trabajo que sobre el mismo logra la bailarina, dota a la danza de un poder y de una comprensión de la realidad humana que es única si se compara con otras disciplinas artísticas. Valéry logra mostrar esto magistralmente en el diálogo.

El alma y la danza procura sentar una postura opuesta a la del dualismo de corte cartesiano; en el diálogo sobre la danza la crítica al dualismo se da a través de Athikté, un personaje en el que la conciencia se manifiesta encarnada en un cuerpo toda vez que es capaz de crear arte a partir de la acción, de una acción que, como se ha dicho, es completa. Athikté también representará la singularidad de la ejecución de esta arte, elemento central de la estética valeriana. En *El alma y la danza* Athikté encuentra el límite del cuerpo a través de la acción del cuerpo mismo. Athikté es consciente del límite del cuerpo, de su cuerpo que danza, y lo acepta.

En el ensayo *Filosofía de la danza* Valéry será claro desde el inicio en la concesión que hace de mostrar la importancia de la Danza, por ello dirá […] la Danza no se limita a ser un ejercicio, un entretenimiento, un arte ornamental y en ocasiones un juego de sociedad; es una cosa seria y, en ciertos aspectos, muy venerable… (1990c, 173). Continuará diciendo sobre el carácter de la Danza

---

64 Gehlen, A. *El hombre. Su naturaleza y su lugar en el mundo.* "Para todo este intercambio con el mundo exterior, el hombre posee la fantasía, en dos formas fundamentales: la kinefantasía (relativa a fantasmas motores) y la estetofantasía (relativa a fantasmas imaginativos). Todo esto es posible porque el hombre goza en su acción de una riqueza simbólica que controla el mundo de las percepciones y del movimiento." Gehlen (1987, 212-213).

> la Danza es un arte que se deduce de la vida misma, ya que no es sino la acción del conjunto del cuerpo humano; pero acción trasladada a un mundo, a una especie de espacio-tiempo, que no es exactamente el mismo que el de la vida práctica. (1990c, 174).

La Danza crea un espacio propio a medida que se ejecuta, que surge en el movimiento del bailarín o la bailarina. No todo movimiento es Danza, no obstante, cuando hay danza se despliega una energía, un encadenamiento en el cuerpo que va creando una danza, se atraviesa el espacio, se crea uno particular a partir del movimiento propio de esta arte. ¿Cómo pensar la importancia de la Danza en la vida? Valéry en Filosofía de la danza volverá al punto en que quedó en el Señor Teste, pues afirmará que "nuestros pensamientos más profundos son los más indiferentes a nuestra conservación y, de algún modo, fútiles en relación con ellos." (1990c, 177). Pensar no aporta nada a la conservación de la vida. ¿Aporta acaso algo un arte como la Danza? Para responder a esta cuestión es necesario retomar la propuesta valeriana de la inhumanidad artificio que se había expuesto en el segundo momento de esta ponencia. Valorando la importancia del arte y la ciencia como ese plus, ese elemento extra que se torna vital aunque no contribuya directamente a la sobrevivencia del individuo, tales construcciones serán validadas por el poeta al decir

> Pero esa invención y esa producción libres y gratuitas, todo ese juego de nuestros sentidos y de nuestras potencias se han encontrado poco a poco una especie de necesidad y una especie de utilidad. El arte como la ciencia, cada uno según sus medios, tienden a hacer una especie de útil con lo inútil, una especie de necesidad con lo arbitrario. Y, así, la creación artística no es tanto una creación de obras como una creación de la necesidad de las obras; pues las obras son productos, ofertas, que suponen demandas, necesidades. (1990c, 177).

El arte crea una necesidad, y esta se torna vital. ¿Por qué la Danza tiene tanta acogida? No sólo por su medio, el cuerpo, en el que el espectador se ve reflejado, puede él mismo ser aquél que danza. La identificación con el otro es primordial en ella, sin ese elemento no podría ser tan relevante su performancia. Ahora bien, en ella es patente una pasión, una creación de lo necesario que se da también porque el hombre, desde la antropología valeriana, es un ser abierto, que puede hacer uso de su inhumanidad artificio para darle otro sentido a su existencia. Es central la danza para Valéry pues ella constituye el paradigma de lo humano, conjuga una apropiación única de la inhumanidad biológica y un arte que se torna paradigma por su acción perfectiva. En ese sentido, para el bailarín, danzar es una forma de ser, no sólo un hacer. Para Valéry el arte supera a la filosofía, y la danza, aún más, pues se apropia de la sensibilidad, y tiene una visión abierta de los fenómenos de la vida porque acepta la arbitrariedad, obra una transformación y crea a partir de ella.

La Danza es vital porque es un arte de acción perfectiva. Es el paradigma de la creación humana, constituye desde la realidad ontológica, la corporal. Sin la conciencia corporal, sin el esfuerzo continuo del trabajo técnico sobre el cuerpo, sin la sensibilidad abierta a todo lo que puede ofrecer y experimentar al moverse, el cuerpo que danza no lograría lo que a lo largo de la historia ha creado a partir de la exploración sobre el cuerpo, aunada a la música. La danza como arte que se fundamenta y potencializa en el cuerpo es aquel que se asume como cuidador de ese ser que se manifiesta originariamente como cuerpo, cuerpo sentido, cuerpo adornado, cuerpo desplegado, cuerpo sufriente, cuerpo anhelado, cuerpo fuera de sí al constituirse otras cosas cuando danza. Es un cuerpo que permite mutar. También por ello la bailarina interpela al ser aberrante racional, el señor Teste, pues ella es otra cuando danza, pues está en ese espacio que su movimiento le permite crear, siendo cuerpo, siendo conciencia, siendo un ser que crea.

La Danza dota de sentido al cuerpo en cuanto ser expresivo de realidades que se presentan en la escena, que son preocupación del artista que plasma en su danza muchas intenciones, carga de sentido lo que ha olvidado aquél que lo observa, o también lo increpa, con ese poder del cuerpo, para que despierte o mire aquellos resquicios de sí mismo que ha dejado a un lado por la habitualidades. La Danza potencia la reflexión. La Danza propone un horizonte abierto de experimentación sobre lo que implica y significa ser humano. La Danza es el arte que más comprende al cuerpo, y que más lo enaltece a partir de su estudio y acción sobre el movimiento y el espacio.

El arte crea una necesidad, y esta se torna vital. ¿Por qué la Danza tiene tanta acogida? No sólo por su medio, el cuerpo, en el que el espectador se ve reflejado, puede él mismo ser aquél que danza. La identificación con el otro es primordial en ella, sin ese elemento no podría ser tan relevante su performancia. Ahora bien, en ella es patente una pasión, una creación de lo necesario que se da también porque el hombre, desde la antropología valeriana, es un ser abierto, que puede hacer uso de su inhumanidad artificio para darle otro sentido a su existencia. Es central la danza para Valéry

pues ella constituye el paradigma de lo humano, conjuga una apropiación única de la inhumanidad biológica y un arte que se torna paradigma por su acción perfectiva. En ese sentido, para el bailarín, danzar es una forma de ser, no sólo un hacer. Para Valéry el arte supera a la filosofía, y la danza, aún más, pues se apropia de la sensibilidad, y tiene una visión abierta de los fenómenos de la vida porque acepta la arbitrariedad, obra una transformación y crea a partir de ella.

La Danza es vital porque es un arte de acción perfectiva. Es el paradigma de la creación humana, constituye desde la realidad ontológica, la corporal. Sin la conciencia corporal, sin el esfuerzo continuo del trabajo técnico sobre el cuerpo, sin la sensibilidad abierta a todo lo que puede ofrecer y experimentar al moverse, el cuerpo que danza no lograría lo que a lo largo de la historia ha creado a partir de la exploración sobre el cuerpo, aunada a la música. La danza como arte que se fundamenta y potencializa en el cuerpo es aquel que se asume como cuidador de ese ser que se manifiesta originariamente como cuerpo, cuerpo sentido, cuerpo adornado, cuerpo desplegado, cuerpo sufriente, cuerpo anhelado, cuerpo fuera de sí al constituirse otras cosas cuando danza. Es un cuerpo que permite mutar. También por ello la bailarina interpela al ser aberrante racional, el señor Teste, pues ella es otra cuando danza, pues está en ese espacio que su movimiento le permite crear, siendo cuerpo, siendo conciencia, siendo un ser que crea.

La Danza dota de sentido al cuerpo en cuanto ser expresivo de realidades que se presentan en la escena, que son preocupación del artista que plasma en su danza muchas intenciones, carga de sentido lo que ha olvidado aquél que lo observa, o también lo increpa, con ese poder del cuerpo, para que despierte o mire aquellos resquicios de sí mismo que ha dejado a un lado por la habitualidades. La Danza potencia la reflexión. La Danza propone un horizonte abierto de experimentación sobre lo que implica y significa ser humano. La Danza es el arte que más comprende al cuerpo, y que más lo enaltece a partir de su estudio y acción sobre el movimiento y el espacio.

Valéry es admirador y observador atento del movimiento propio de la danza, fue un admirador de la bailarina de flamenco La Argentinita, y su nivel de penetración en lo que implica la danza lo llevó al punto de reconocer cómo la bailarina, en textos como El alma y la danza y Filosofía de la danza, logra por instantes salvar el desfase presente en el hombre entre su inhumanidad biológica y la inhumanidad de la conciencia, pues en el arte de la danza la bailarina logra esa unión momentánea consolidando lo humano y la finura del arte del que es capaz el cuerpo humano en su máxima y perfecta ejecución. Para Valéry la danza también será la que crea un tiempo especial, y es capaz de crear un estado particular. Y, como lo anota Anna Maria Brigante “lo que importa es la dirección, la tendencia hacia la obra pura, más que la obra misma” (Brigante, 2008, 231). La realidad fundamental para Valéry será, en últimas, el cuerpo, la inhumanidad biológica, en la que la danza será una perfecta forma de perfeccionar la acción humana teniendo como base el trabajo técnico sobre el cuerpo, ese gran misterio.

Finalmente, frente a la cuestión de la relación entre la danza y la filosofía hay que preguntar ¿qué legitima que la filosofía hable de la danza? En este texto, y en la tesis de maestría que dio origen a éste, se evidencia la importancia del estudio de un artista no bailarín sobre la danza, se retoma el aporte valeriano a la estética, comprendiendo lo que al ser artista se pretende legitimar la reflexión sobre la danza desde una perspectiva abierta, no concluyente, fiel al carácter del pensamiento valeriano, pues en la aproximación que la presente investigación hace de los ensayos, apuntes y diálogos estudiados en este proceso no se concluye la cuestión de pensar la danza, aún hay mucho por decir sobre ella.

Y en un último punto cabe mencionar que un punto fundamental puede condensarse en esta pregunta ¿cómo seguir apoyando la danza desde la reflexión teórica? Creo en verdad que el ejercicio de análisis académico sobre la danza seguirá empoderando a la danza como se ha venido haciendo en Colombia en los últimos 20 años más o menos. La danza es un arte muy importante, Valéry mismo vio su valor, su alcance, iluminar la comprensión sobre ella a partir de su pensamiento es crucial no sólo para todos aquellos que nos hemos dejado tocar por ella, es una vía de unión y empoderamiento de todo lo positivo que el hombre puede generar en sí mismo y en el otro. Es una de las creaciones mejores que el hombre ha logrado a partir de su cuerpo. La danza une, crea tejido social, reconstruye identidades y es tremendamente respetuosa de la individualidad, además,es poseedora de una memoria y una riqueza que ha logrado construir en su quehacer corporal a lo largo del tiempo. Si bien Valéry es un pragmático, es escéptico, su labor como poeta del obstinado rigor le permitió entrever el potencial de la danza como definición de lo que significa ser humano y por ello es posible, como parte de la conclusión de esta investigación, proponer un tipo de *humanidad danzante*, consciente de que es en realidad un cuerpo, y que puede constituirse a sí misma de una manera excepcional asumiendo el cuerpo como lo asume la danza, en contacto

con el otro, en constante y arduo trabajo sobre sí mismo, y en la libertad de desarrollo de un potencial creador, *inhumanidad artificio*, que puede constituirlo de una mejor manera.

Bibliografía

Acevedo, Diana. Poiesis del tiempo y del movimiento: Una nueva mirada a la ontología aristotélica. En: *Universitas Philosophica*. Vol. 31, Núm. 63 (2014) pp. 31-63.

Agamben, Giorgio. (2007). *La potencia del pensamiento*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. Cap. Lenguaje, El yo, el ojo y la voz.

_____. (2006). *Lo abierto. El hombre y el animal.* Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Aristóteles, *Física*. (2001). México: UNAM.

Aristóteles, *Metafísica*. (1982). Madrid: Gredos.

Banes, Sally. (1987). *Terpshichore in sneakers. Postmodern dance*. Middletown :Wesleyan University Press.

Benjamín, Walter. *Las cosas de cristal no tienen aura*. En: Memorias del II Congreso Internacional del GESC Secreto y transparencia: wikileaks y otros cambios en la semiósfera mediática. Pp. 58-62.

Betancourt, Juan Carlos. (2007). *Manual de filosofía contemporánea. Genealogía-antropología-pragmática*. Cali: Universidad del Valle.

Brigante Rovida, Anna Maria Barbara. (2008). *La teoría de la acción poética de Paul Valéry*. Bogotá: Editorial PUJ.

Bozal, Valeriano. (1999). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías estéticas contemporáneas* Vol. II. Madrid: Visor.

Cassirer, Ernst. (1967) *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura.* México: FCE.

Cohen, Selma Jeanne et al. (1992). *Dance as a theatre art*. *Source readings in dance history. Fom 1981 to the present*. Princeton: Princeton Book Company.

Corbin, Alain et al. (2006). *Historia del cuerpo*. Tomo III Las mutaciones de la mirada, el siglo XX. Madrid: Taurus.

Cottingham John et al. (1992). *The Cambridge Companion to Descartes.* Cambridge University Press: New York. Pp.236-257.

Crow, Christine M. 1972. *Paul Valéry. Conciousness and Nature*. Cambridge at the University Press: UK.

Cuesta, Isabel. (2014). *Afección, intuición y visualización el cuerpo que compone.* Bogotá: IDARTES.

Descartes, precursor de la Modernidad. En: *Lecciones de filosofía*. (2003). Bogotá: Universidad Externado de Colombia- Universidad Nacional de Colombia.

Descartes, René**. (¿?)** *Reglas para la dirección del espíritu, Investigación de la verdad por la luz natural, Discurso del método, Meditaciones Metafísicas seguidas de las objeciones y las respuestas, Conversación con Burman, Las pasiones del alma, Correspondencia con Isabel de Bohemia, Tratado del hombre*. Madrid: Gredos.

Diccionario Cuyas español-italiano. Barcelona: Ed. Hymsa. Sin año.

Didi-Huberman, Georges. (2006). *El bailaor de soledades*. Valencia: Pre-Textos.

Eliade, Mircea. (2008). *La muerte y las iniciaciones místicas*. La Plata: Terramar.

Fernández Arenas, José. (1988). *Arte efímero y espacio estético*. Barcelona: Anthropos.

Ferrater Mora, José. (1956). *Diccionario de filosofía*. Buenos Aires: Sudamericana.

Freud, Sigmund. (1993). Algunas observaciones sobre el concepto de lo inconsciente en el psicoanálisis (1912). En: *Textos fundamentales del* psicoanálisis. Barcelona: Altaya.

García, Pedro Gómez et al. El hombre máquina cartesiano, una antropología esquizoide. En: *Evaluando la modernidad*. (2001). Madrid: Comares.

Gehlen Arnold. (1987). *El hombre. Su naturaleza y su lugar en el mundo*. Salamanca: Sígueme.

Gifford, Paul y Brian Stimpson et al. (1998). *Reading Paul Valéry. Universe in mind*. Cambridge: Cambridge University Press.

Grigenti, Fabio et al. (2000). *Pensare l'azione. Aspetti della reflessione contemporánea.* Padova: Il Poligrafo.

Löwith, Karl. (2009) *Paul Valéry: rasgos centrales de su pensamiento filosófico*. Buenos Aires: Katz Editores.

Ospina, William. (2003). *La herida en la piel de la diosa*. Madrid: Aguilar.
Rodríguez, Berta Pérez. (2003). *Hegel y la Crítica del juicio*. *Anales de historia de la filosofía* 20, (147). PDF
Sánchez Benítez, Roberto. y Orejudo Pedrosa, Juan Carlos. Valéry anti-moderno: de la "poesía pura" al yo posible. *Eikasía,* Revista de filosofía, julio 2012. Pp.209-224.
Wilson, Margaret. (1990). *Descartes*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
Nietzsche, Friedrich. (1997). *Fragmentos póstumos*. Bogotá: Norma.
_____. (1999). *La gaya ciencia*. Caracas: Monte Ávila.
Mirandola, Pico de la . (2003). *Discurso sobre la dignidad del hombre*. Buenos Aires: Longseller.
Olsen, Andrea. (2014). *The place of dance a somatic guide to dancing and dance making*. Connecticut: Wesleyan University Press.
Tatarkiewicz Wladyslaw. (1999). *Historia de seis ideas*. Arte, belleza, forma, creatividad, mímesis, experiencia estética. Madrid: Tecnos.
Valéry, Paul.
_____. (1993) *Discurso a los cirujanos*. En: *Estudios filosóficos*. Madrid: Visor.
_____. (1999). *El hombre y la concha*. Madrid: Visor.
_____. (1979). *El señor Teste*. Buenos Aires: Montesinos.
_____. (1990a). *Primera lección del curso de poética*. En: *Teoría poética y estética*. Madrid: Visor.
_____. (1993). *El hombre y la concha*. En: *Estudios filosóficos*. Madrid: Visor.
_____. (1990b). *Discurso sobre la estética*. En: *Teoría poética y estética*. Madrid: Visor.
_____. (1990c). *Filosofía de la danza*. En: *Teoría poética y estética*. Madrid: Visor.
_____. (2000). *El alma y la danza*. Madrid: Visor.
_____. (1988). *La idea fija*. Madrid: Visor.
_____. (1991). *Reflexiones simples sobre el cuerpo*. En: Fragmentos para una Historia del cuerpo humano. Parte segunda. Madrid: Taurus. Pp. 395-402.
_____. (1957). *Cahiers, I, II. IV*. Paris: Gallimard.
_____. (2009) *El Ángel*. En: *Paul Valéry: rasgos centrales de su pensamiento filosófico*. Buenos Aires: Katz Editores. Pp. 291-297.
Wilson, Timothy. (2004). *Strangers to ourselves*. Discovering the Adaptive Unconscious. Cambridge: Harvard University Press.

Publicaciones electrónicas

Cruz Espinal, Elena. PDF. Sobre la percepción. Aproximación desde Maurice Merleau-Ponty y Arnold Gehlen. - Universidad de Medellín EAFIT. Revista Fides et Ratio. Vol. 7: (93-109), marzo 2014 (ISSN 2071- 081X)
Sparshott, Francis. Review of A Measured Pace: Toward a Philosophical Understanding of Dance. University of Toronto Press, 1995, xviii + 580 pp. En: The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 57, No. 4 (Autumm, 1999), pp.481-482. Recuperado de: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-43602008000100004
Torregroza Lara, Enver. (2015). La frontera entre lo humano y lo inhumano como problema hermenéutico. Ideas y Valores, 64(158), 9-20. Recuperado de: http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/idval/article/view/40482/html

Dvd

Fisher, Betsy. German lineage in modern dance 2011. [Videodisco digital] solos by Wigman, Hoyer, Holm, Nikolais, Louis .

Webgrafía

Piedad- solo contemporáneo. Recuperado en: https://www.youtube.com/watch?v=IvnuGE2QHVw

Edifice - contact improvisation. Recuperado en: https://www.youtube.com/watch?v=S28-OgVDAek

Rite of Spring versión de Pina Bausch. Recuperado en: https://www.youtube.com/watch?v=NOTjyCM3Ou4

Dead can dance- Song of the stars (Pina versión). Recuperado en: https://www.youtube.com/watch?list=RDNOTjyCM3Ou4&v=Ys5xfdn5rlo

Sia-Chandelier. Recuperado en: https://www.youtube.com/watch?v=2vjPBrBU-TM&list=RDNOTjyCM3Ou4&index=9

Capítulo intuición de la serie Danza Colombia en escena. 07/09/2016. Recuperado en: https://www.youtube.com/watch?v=rQf---iHJN4

Vídeodanza "AGUA": Investigación y Creación en Danza. Recuperado en: https://www.youtube.com/watch?v=AE-9i4rquwk

La Argentinita- Bulerías. Recuperado en: https://www.youtube.com/watch?v=GP3Gho5qe4Yç

La Argentinita- Tangos 1935. Recuperado en:https://www.youtube.com/watch?v=Jnu3L7JmSx8

Israel Galván- Flamenco Festival London. Recuperado en: https://www.youtube.com/watch?v=BTXf01hRr94&list=RDJnu3L7JmSx8&index=19



Bailarinas y bailarines como artistas liminoides: Danzar en los márgenes de la vida social como posibilidad transformadora.

Patricio Juárez Flores[65]

Recomponemos constantemente nuestro cuerpo y nuestra atención en respuesta al entorno, a cosas conocidas y desconocidas. Esta danza interior es la improvisación más básica: leer y responder a las instrucciones del entorno. Nelson, 2003)

Introducción

Construir conceptualmente a la práctica artística de la danza[66] como un fenómeno liminoide, es decir, como parte de un proceso que transgrede la lógica con la que está constituido cotidianamente el mundo, así como la forma en la que está estructurada la sociedad es un esfuerzo que tiene como objetivo situar a la danza como un fenómeno sociocultural y contribuir a sus posibilidades de análisis desde distintas propuestas teóricas provenientes de las ciencias sociales, principalmente desde la antropología y la sociología. Como punto de partida, es necesario puntualizar que en las siguientes páginas se hará uso del concepto de liminoide como aquello que se manifiesta fuera de las normas y valores; de los acuerdos y leyes que constituyen las disposiciones sociales comúnmente establecidas. Lo liminoide será entonces aquello que invita a respirar fuera de la maquinación del orden normativo, y que, a su vez, con esa invitación permite ubicar a bailarinas y bailarines en los márgenes de lo social y de lo humano.

Para construir a la danza desde esta perspectiva se recurre a la antropología simbólica de Víctor Turner (1969, 1982), quien realiza un amplio esfuerzo para hacer inteligibles fenómenos que en principio pretenden constituirse como ininteligibles, como mágicos, como rituales, y en el caso del tema que interesa a este trabajo, como artísticos. Es por eso que, como elemento articulador de las siguientes páginas se reflexiona haciendo uso de dos categorías analíticas: la liminalidad y lo liminoidal (Turner, 1969; 1982) para dibujar a la danza como algo más que una práctica artística, esto es, como un fenómeno cultural que desde el margen o limen, puede transgredir el ordenamiento de la sociedad.

Liminalidad o estado transitivo

Un primer paso hacia la comprensión de la noción de liminalidad consiste en aclarar que Turner (1969) toma como referencia para su trabajo al etnógrafo alemán, Arnold Van Gennep (1908) y sus investigaciones antropológicas sobre los ritos de paso (entendidos éstos, como aquellas prácticas sociales en las que una comunidad se involucra para generar momentos de transición y/o cambio en uno o más individuos dentro de la estructura social)[67] en los que éste describe los procesos y estados en que ocurren diversos ritos de paso en comunidades tribales africanas. Sin embargo, parte del trabajo Turner (1969) consiste en la reformulación de uno de los conceptos fundamentales propuestos en la obra de Van Gennep: liminalidad. Esta categoría refiere a la delimitación de aquel estado en el que los individuos, durante el proceso de un rito de paso, se encuentran en transición entre el lugar de origen o partida (que precede al rito de paso) y el de su destino o final (resultado del rito de paso). O, como señala Turner (1969):

---

65 Sociólogo de la Universidad Autónoma de Nuevo León, con estudios de Maestría en Estudios Culturales, del Colegio de la Frontera Norte. Actualmente trabaja temas relacionados con profesiones artísticas e identificaciones profesionales. Correo: floresjpatricio@gmail.com

66 Se entiende en este trabajo a la danza como el "uso creativo del cuerpo humano en el que el cuerpo es puesto en movimiento en el tiempo y en el espacio, dentro de sistemas culturalmente específicos de estructura y significado del movimiento, es decir, son movimientos especializados que tienen significación sociocultural". (Mora, 2010, p. 95)

67 Los ritos de paso en comunidades tribales generalmente son asociados a prácticas rituales religiosas, mágicas, sobrenaturales, o bien a ciclos de la naturaleza y la vida, entre otros.

Los atributos de la liminalidad o de las personae liminales (<gentes de umbral>) son necesariamente ambiguos, ya que esta condición y estas personas eluden o se escapan del sistema de clasificaciones que normalmente establecen las situaciones y posiciones en el espacio cultural. Los entes liminales no están ni en un sitio ni en otro; no se les puede situar en las posiciones asignadas y dispuestas por ley, la costumbre, las convenciones… y el ceremonial (Turner, 1969, p. 102).

Avanzando en este razonamiento se puede apuntar que la liminalidad como parte de los ritos de paso se refiere justamente a uno de los estados (psicosociales) en la transición que sufren los sujetos de un estado, inducido socialmente, a otro. Esto puede ser, por ejemplo, al momento de la transición entre posiciones en la jerarquía de una comunidad, o en el paso de una etapa vital a otra. Es pertinente mencionar que este tránsito es caracterizado por tres etapas: "separación, margen (o *limen* que en latín quiere decir <umbral>) y agregación" (Turner, 1969, p. 101). Por consiguiente es posible afirmar que en estas etapas los individuos transitan de un punto "A" a un punto "C", en el que se pasa a su vez por un punto intermedio "B" que sería el margen o limen. Habría que decir también, que generalmente estos puntos se refieren a esferas o posiciones dentro de la estructura social; como puede ser el paso de la niñez a la adultez, o el ascenso al interior de un grupo en la jerarquía de mando, por mencionar algunos. En este sentido, ese lugar de tránsito entre un punto y otro en el que encontramos el limen o estado liminal, puede ser entendido como un estado fuera de las estructuras reconocibles y delimitadas de los roles y estatutos sociales.

Siguiendo este hilo de pensamiento, es pertinente dirigir la mirada hacia las prácticas artísticas modernas, y de forma particular hacia la danza. Esto ya que, desde la noción de liminalidad se intentará trazar un camino que permita observar otros fenómenos sociales de mayor escala, como pueden ser las prácticas artísticas en el contexto de la modernidad,[68] las cuales afirmamos, presentan posibilidades de ser estudiadas bajo la mirada de Turner (1969, 1982). Habiendo dicho lo anterior, podemos ahora referirnos a los mundos del arte (Becker, 2008), y particularmente a la danza como práctica artística bajo la idea de que el acto mismo de bailar puede ser concebido como un acto ritual; como un momento que transfigura a quien danza y a quien observa a la danza, y que puede, en su acto, modificar o impactar la vida social. Es en este sentido que se plantea a la danza como un rito de paso, pero no como la transición de un escalafón entre esferas y/o posiciones sociales, sino como la transición entre estados físicos y/o emocionales. Así, aquél que danza es aquel que se arroja a transitar entre dos mundos, y es el acto del baile, un lugar de potencialidad en sí mismo, un estado liminal que estremece y perturba la realidad social.

Simbología comparada: de los ritos de paso liminales a las prácticas artísticas liminoides.

Para dar un paso más en comprender a la danza, no como fenómeno liminal sino como liminoidal, tomamos la simbología comparada propuesta por Turner (1982) ya que cumple la función de recurso metodológico que él mismo utiliza para explicar a las prácticas artísticas (literatura, pintura, cine, teatro, entre otros) como fenómenos liminoides. Para construir el concepto liminoide, el autor hace una viraje teórico-metodológico de suma utilidad para este trabajo ya que, como él mismo explica (Turner, 1982), la noción de liminalidad atañe únicamente a un conjunto de prácticas estables relacionadas con los ritos de paso en sistemas sociales tribales. Se podría añadir, que a sistemas sociales similares a aquellos que Durkheim denominó como sociedades basadas en una solidaridad mecánica, haciendo referencia a comunidades primitivas de organización poco compleja y con nula o poca división del trabajo[69] (Durkheim en Merton, 2002, pp. 201-209). De ahí que para poder hacer uso del concepto de liminalidad para explicar fenómenos sociales de mayor escala y complejidad, a la vez que situados en el contexto histórico de la modernidad, es necesario hacer un uso metafórico del concepto de liminalidad con el objetivo de que, manteniendo la integridad de sus elementos constitutivos, es decir, aquellos

---

68 Nos referimos aquí a un momento histórico en particular, en el que, por un lado, emerge en el centro del ordenamiento social un sujeto reflexivo de sí mismo a través de un proceso de subjetivación de su propia objetivación histórica. Proceso que supuestamente permitiría al hombre liberarse de las ataduras y limitaciones a su desarrollo individual y colectivo existentes en momentos históricos anteriores, como por ejemplo, cuando el orden del mundo reposaba únicamente en la religión. Por el otro lado, sucede simultáneamente –y como una paradoja-, un proceso de racionalización a través del desarrollo industrial y tecnológico que deviene en una economía global capitalista que resulta, a través de este proceso de racionalización, en objetivar de nueva cuenta al sujeto de la modernidad.

69 La liminalidad entendida como parte de los ritos de paso en las comunidades mecánicas sirve como mantenimiento de la estructura social, en contraposición a lo liminoidal, que, según lo propuesto por Turner (1982) aparece en sociedades complejas, y por regla es transgresor de dicha estructura social.

que refieren a “una fase de la estructura procesual de los ritos de paso”[70] (Turner, 1982, pp. 29-30) pueda servir como herramienta de análisis para otro tipo de fenómenos sociales. Como son en el caso de este texto, los mundos del arte y la danza como práctica escénica surgida en la modernidad y en el marco de los procesos de industrialización y división del trabajo -entre ellos el artístico- a través de la diferenciación y especialización (Sapiro, 2012, pp. 503-508).

Es necesario, entonces, reconfigurar las nociones liminal y liminalidad en una metáfora a través de la cual se haga referencia a los procesos del rito de paso, pero que, a través de la refracción, pueda ampliar su alcance y permita observar fenómenos sociales distintos a aquellos por los cuales fueron concebidos inicialmente. Esta reconfiguración de la noción de limen o liminal se realiza a través de la incorporación del sufijo oide que significa -parecido o semejante a-, por lo que consecuentemente, lo “liminoide es parecido sin ser idéntico a liminal”[71] (Turner, 1982, p. 32). Esta maniobra metodológica permite referirse indirectamente a otros fenómenos que comparten, con la idea de liminalidad, algunas de sus características principales, pero que insertos en contextos y escalas distintas se manifiestan de forma diferenciada. A su vez, estos fenómenos tendrán implicaciones y funciones sociales distintas dentro del entramado social.

Haciendo esta refracción es que se afirma como posible entender a la danza, en tanto práctica artística, como un fenómeno liminoide. Para esto se realiza, tomando la propuesta de Turner (1982) una definición -a través de un proceso de contraste- de aquello que puede ser entendido como liminoide con el objetivo de aportar claridad sobre la forma en la que éste puede ser utilizado para explicar al fenómeno artístico de la danza. El autor hace un trabajo de contrastación entre los fenómenos liminales y liminoides. Sin embargo, atendiendo los objetivos del presente esfuerzo, nos enfocaremos únicamente en aquellos elementos que sirvan para definir lo que puede ser entendido como liminoide.

Lo que es liminal, expone Turner (1982), es generalmente de carácter obligatorio, colectivo y ocurre predominantemente en sociedades tribales. En contraste, lo liminoide es opcional, predominantemente individual, y ocurre en espacios complejos tales como las sociedades industriales y posindustriales (Turner, 1982, pp. 30-51). De manera más específica, el autor señala que los fenómenos liminoides son en su mayoría individuales pero pueden tener efectos colectivos; son generados al margen de actividades que tradicionalmente han formado parte de las estructuras sociales (como puede ser el caso de las actividades laborales). No obstante, al estar insertos en el contexto de las sociedades modernas, los fenómenos liminoides y quienes participan de ellos están sujetos a la “competencia” con otros grupos o individuos, así como al deseo de “reconocimiento individual” (Turner, 1982, p. 54) propios de las sociedades capitalistas. En este sentido, su participación en el ámbito social está más asociada con la “psicología personal que con la objetividad social” (Turner, 1982, pp. 53-54).

Por último, otra característica de los fenómenos liminoides es que, “éstos son usualmente parte de la crítica social, o inclusive de manifiestos revolucionarios […], que exponen injusticias, ineficiencias e inmoralidades de las estructuras económicas y políticas, así como de sus organizaciones”[72] (Turner, 1982, p. 54).

La danza y quién danza como fenómenos liminoides

Expuesto lo anterior, es posible ubicar a la danza como fenómeno liminoide en tanto que:

1) Es una actividad que es opcional, es decir, que la elección de realizar esta práctica artística no es una imposición social ni forma parte de ritos establecidos colectivamente, sino que surge de las necesidades personales de individuos o grupos colectivos que deciden o tienen la necesidad de generar discursos o expresiones artísticas usando al cuerpo como medio de expresión.

---

70 Traducción propia: “…a phase in the processual structure of a rite de passage”.

71 Traducción propia: “…“liminoid” resembles without being identical whit “liminal””.

72 Traducción propia: “are often parts of social critiques ore even revolutionary manifestos […], exposing the injustices, inefficiencies, and immoralities of the mainstream economic and political structures and organizations.”

2) Si bien la danza como expresión humana ha existido desde el surgimiento de los primeros grupos humanos, no es hasta tiempos recientes, con el surgimiento de las sociedades industrializadas y la división del trabajo como lo conocemos hoy en día, que el arte y las prácticas artísticas han pasado a formar parte de un grupo de actividades que son realizadas –idealmente- al margen de las actividades productivas, y en ese sentido, son realizadas entonces, la mayoría de las veces por grupos marginales[73] de individuos que expresan, a través de dichas prácticas emociones, pensamientos e interpretaciones que surgen de sus experiencias individuales, o bien, de lo que observan en la realidad social. En este sentido, en tanto quienes practican danza son individuos liminoides, éstos crean piezas artísticas al margen de las visiones estructuradas o cotidianas del mundo social.

3) No obstante, y a modo de contrapeso con el punto anterior, es necesario señalar que los individuos o grupos artísticos que participan de la danza en la actualidad están sujetos (en el contexto de las sociedades capitalistas) a un estado permanente de tensión resultado de la necesaria incorporación al mercado de profesionistas y a la libre competencia de sus productos artísticos. Esta tensión se manifiesta en tanto la dimensión artística y liminoidal de la danza convive consuetudinariamente con la necesidad de sobrevivir en un mundo donde la producción cultural es regida por la racionalidad económica. Es entonces necesario matizar que el artista liminoide no puede extraerse de su relación con el contexto en el que se encuentra. En consecuencia, éste deberá ser entendido como un tipo ideal, a la manera de Weber (1984, pp. 14-15), y sus representaciones en la realidad social como desviaciones del mismo. Esta anotación acompañará en adelante toda proposición que se realice sobre las artistas y los artistas liminoides.

4) La particularidad en la que se desarrollan las prácticas artísticas de la danza como pueden ser; en el marco de una estrecha relación entre aspectos emocionales y psicológicos de sus experiencias personales, en la exploración del cuerpo como herramienta de expresión, en el trabajo creativo individual y en las interacciones corporales emotivas e íntimas con otras personas, es que se abren espacios para la construcción de visiones del mundo marginales en tanto estas experiencias se construyen con cierto distanciamiento de las lógicas racionales y estructuradoras del mundo contemporáneo. Como resultado, muchas de las veces, las propuestas artísticas resultan en expresiones al margen de los valores y normas establecidos, a la vez que en piezas escénicas que invitan, a quienes participan de ellas y a quienes las observan a encontrarse con emociones y visiones del mundo al margen de la cotidianeidad de un mundo regido por una lógica predominantemente económica y racional. Dicho de otra forma, las propuestas artísticas que se crean en el campo de la danza pueden ser liminoides ya que no atañen –en mayor o menor grado- a las lógicas predominantes de las estructuras sociales. Son, en palabras de Turner, a-estructurales (Turner, 1982, pp. 28-44), por lo que se yerguen como discursos críticos de la sociedad.

Expuesto lo anterior, es posible observar que las diferencias fundamentales entre los ritos de paso liminales y las prácticas artísticas de la danza como fenómenos liminoides residen en que, como lo plantea Turner (1982), en primer lugar en las comunidades tribales la creatividad de las prácticas artísticas individuales era opacada por la anonimidad de los ritos liminales, mientras que en las sociedades contemporáneas es justamente en las creaciones individuales y en los artistas donde pueden generarse acciones para que las tensiones sociales encuentren procesos de distensión (Turner, 1982, p. 43). Ya que es aquí, en lo liminoidal, donde las estructuras sociales se relajan o desaparecen -aunque sea momentáneamente- permitiendo respirar otros aires, imaginar otros mundos y experimentar nuevas sensaciones. Y donde a su vez se generan, al abrir grietas en las estructuras sociales, posibilidades de transformar el mundo.

---

73 Entendemos marginal o margen como es planteado por Manuel Delgado (1999) "El umbral o margen no está en una orilla de lo social, sino en el núcleo de su actividad. El marginal -léase ser liminal o liminoidal- se halla en ese centro mismo de lo social, puede vérsele con frecuencia constituyéndose en el corazón mismo de lo urbano". (Delgado, 1999, p. 114)

Como complemento sobre la individualización de las prácticas artísticas liminoides, el autor señala que:

> En la llamada “alta cultura” de las sociedades complejas, lo liminoide no es removido únicamente del contexto del *rito de paso*, sino que también es individualizado. El artista solitario es el que crea el fenómeno liminoide […]. Esto no quiere decir que el creador de símbolos, ideas e imágenes liminoides lo haga *ex nihilo*; sólo significa que el posee el privilegio de hacer uso libremente de su patrimonio social[74]… (Turner, 1982, p. 52)

Llegados a este punto, la centralidad reposa en el artista como ente liminoide ya que éste es capaz de inducir (individual y colectivamente) estados marginales -y al margen- de la vida social a través de sus propuestas artísticas. Tal puede ser el caso de la danza y quienes la practican, y que entendidos como artistas son soñadores:

> …cuya tarea es la de saltarse las normas del lenguaje, vulnerar los principios de cualquier orden, manipular los objetos, los gestos o las palabras para producir con ellos sorpresas, nuevas realidades que nos dejen estupefactos, o cuando menos cavilando sobre lo que nos han dado a ver (Delgado, 1999, p. 113).

La danza es entonces un espacio de ensoñación en el que puede ocurrir aquello que se sitúa al margen de las estructuras sociales normativas. Puede ser también un fenómeno crítico ya que plantea experimentar el mundo alternativamente a través del cuerpo y sus gestualidades, con una mirada hacia el interior de la condición humana y sus fibras más sensibles, a la vez que ocurre en una relación de permanente tensión y distensión con el entramado complejo que es la vida social.

Conclusiones

Como resultado de este ejercicio conceptual, es posible afirmar que la refiguración aquí presentada es sustancial en el sentido de que el tránsito conceptual de lo liminal (colectivo, obligatorio y funcional) a lo liminoide (individual, opcional y crítico) parece transformase en algo completamente distinto que puede dar cuenta de la práctica artística de la danza. No obstante, es necesario recordar el viraje hecho por Turner (1982) hacia la dimensión metafórica del concepto –liminoide- y su semejanza con la liminalidad. ¿Qué permanece de ésta última en los nuevos fenómenos liminoides? Permanece la marginalidad, el alejamiento de las estructuras, el umbral que nos permite transitar entre distintos estados (sociales y simbólicos), las afectaciones emotivas y psicobiológicas, la transformación constante, las grietas que se insertan en un mundo estructurado y que abren paso a nuevos caminos, a nuevos estados y a nuevos territorios a los que pueden acceder los individuos y la sociedad en su conjunto.

Por último, podemos entonces conjeturar que quienes participan de la danza como práctica artística son, en términos ideales, artistas liminoides ya que pueden transitar a través del baile entre un mundo estructurado y organizado bajo una lógica predominantemente racional y un mundo sensible cargado de emotividad y creatividad que transgrede la normalidad de la vida social. En este sentido, la danza es un umbral, un instante/espacio liminoidal que, cargado de potencia abre la posibilidad de transformar a quien danza y a quien observa la danza, y en consecuencia tiene la potencialidad de cambiar la realidad social.

Queda pendiente para trabajos futuros complementar lo expuesto en este esfuerzo conceptual con un acercamiento a la realidad empírica con la finalidad de trazar de manera más precisa las posibles características liminoidales de la danza, situándola en diferentes tipos de expresiones dancísticas, así como revisar a profundidad los alcances y limitaciones de pensar estas prácticas artísticas desde el esquema del artista liminoidal.

---

[74] Traducción propia: “In the so-called "high culture" of complex societies, liminoid is not only removed from a rite de passage context, it is also "individualized." The solitary artist creates the liminoid phenomena, the collectivity experiences collective liminal symbols. This does not mean that the maker of liminoid symbols, ideas, images, etc., does so ex nihilo; it only means that he is privileged to make free with his social heritage...”

Bibliografía

Becker, H. (2008). *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Buenos Aires, Argentina: Universidad Nacional de Quilmes Editorial.

Manuel, D. (1999). *La sociedad y la nada, El animal público. Hacia una antropología de los espacios urbanos*, Barcelona, España: Editorial Anagrama.

Merton, R. y Albero, C. (2002). La división del Trabajo social de Durkheim. Reis, (99), 201-209. doi: 10.2307/40184406

Mora, Ana Sabrina. (2010). *El cuerpo de la danza desde la antropología. Prácticas, representaciones y experiencias durante la formación en danzas clásicas, danza contemporánea y expresión corporal*. (Tesis doctoral inédita). Río de la Plata, Argentina: Facultad de Ciencias Naturales y Museo, Universidad Nacional de La Plata.

Nelson, L. (2003). Delante de tus ojos. Semillas de una práctica de la danza. En De Naverán y Écija (Eds.) *Lecturas sobre danza y coreografía*: Artea.

Sapiro, G. (2012). La vocación artística entre don y don de sí. Trabajo y sociedad, (19), 503-508.

Turner, V. (1969). *El Proceso Ritual. Estructura y anti-estructura*, New York, Estados Unidos: Aldine de Gruyter.

_____. (1982). *From ritual to theater*, Nueva York, Estados Unidos: EUA, PAJ Publications.

Weber, M. (1984). La naturaleza de la acción social. En *La acción social: ensayos metodológicos* (pp. 11-48). Barcelona, España: Ediciones Península.



Configuraciones de la danza desde el medio telemático

Rebeca Sánchez Aguilar[75]
Facultad de Artes y Diseño, UNAM, México



EVD58´ México

Foto: Yaolxochitl Rodríguez Salazar

Las preguntas por desarrollar en este artículo son: ¿cómo se reconfiguran dos manifestaciones dancísticas cuando son articuladas por sistemas en red?, y ¿cuáles son sus alcances, sus posibilidades de creación y sus motores?

La investigación

El principal interés de esta investigación es observar el fenómeno dancístico al ser reconfigurado por el paso hacia lo telemático. Se busca establecer un diálogo entre esta práctica artística y la tecnología de la información y de la comunicación a partir de dos vertientes. Por un lado, se analizará la postura del creador/productor, considerando las implicaciones que los dispositivos telemáticos proponen a la noción escénica. Por el otro, se abordará el papel del receptor/espectador al participar, interactuar o apropiarse de las diversas formas en las que la danza extiende su ejercicio a través de la telemática.

Introducción

El fenómeno telemático es un factor determinante, generador de nuevos paradigmas de transformación social, cultural y artística, principalmente en las sociedades digitalizadas, pero que alcanza —si acaso de manera indirecta— a casi todo sistema de organización humana. Esta ciencia

[75] Artista interdisciplinaria y docente que trabaja con las artes performáticas, la danza, los nuevos medios y las artes visuales. Es ejecutante en danza clásica y bailarina de danza contemporánea. Su práctica explora recursos visuales e interactivos en contextos escénicos. Actualmente cursa el Doctorado en Artes Visuales, FAD-UNAM, México. - rebeca.sanchez.aguilar@gmail.com

sistematiza la transmisión de información digital, al evolucionar y potenciar las posibilidades de los usuarios para enlazarse con mayor velocidad, cobertura y capacidad en el flujo de datos. Lo que busca la telemática es optimizar los sistemas de diálogo entre dispositivos de señales digitales desde cualquier parte del mundo con facilidad. Es una auténtica revolución, principalmente en áreas urbanas, que reformula la manera de existir, de actuar y de significar el mundo. En México, el uso de Internet se ha incrementado de 40 millones a 70 millones de personas en solo 4 años[76], lo que representa un porcentaje aproximado de 60% de la población total (INEGI, 2016).

Internet, como una ramificación esencial de la telemática, no es solamente un medio más de comunicación de masas, es el primer medio universal (Mirzoeff, 2016) que nos hace percibir de manera radicalmente diferente los patrones de la humanidad y nos lleva a nuevos hábitos de consumo y nuevas maneras para relacionarnos social o laboralmente. También nos lleva a percibir distintas formas de utilizar el tiempo y el espacio en casi todos los aspectos, por ejemplo, en la idea de ser productivo, de aprovechar cada momento para dirigir la atención y el consumo de manera individual.

Como diría el sociólogo Lipovetsky, hay un nuevo consumidor que se ha despojado del peso de las convenciones sociales y se perfila más como un sujeto zapador y descoordinado (Lipovetsky, 2008). La obsesión del consumidor, ya no está en adquirir bienes para lograr un estatus social, sino en satisfacer necesidades privadas, hedonísticas y lúdicas, en salir de lo rutinario e intensificar su presente. Este pensador observa una obsesión por la salud y la longevidad, por el deseo de rejuvenecer la experiencia del tiempo, al rechazar los tiempos muertos y enfocarse en la búsqueda de nuevas emociones en todo momento y en todo lugar. Con ello, se busca maximizar los recursos espacio-temporales y decidir el foco de atención de manera individual.

Desde otro ángulo, el investigador en arte y nuevos medios, Pau Alsina, reflexiona sobre cómo los cambios, tan significativos, en las tecnologías de la información y la comunicación impactan en la sociedad. No obstante, señala que desde las humanidades frecuentemente se concibe a la sociedad y la tecnología como entidades separadas. Es decir, la segunda es vista únicamente como una herramienta y no como la construcción o estructura misma de las comunidades, entendiendo a la innovación tecnológica como un factor endógeno del proceso social (Alsina, 2007).

En el arte, la condición de los sistemas telemáticos y los medios de comunicación tienen una huella igualmente trascendental. La implicación de presencia humana llega al punto de una fascinación por el encuentro, por examinar el *estar aquí* y al mismo tiempo *estar* en muchos lugares distantes. De tal modo, se configuran, simultáneamente, nuevas alternativas de presencia, espacio y tiempo que establecen y posibilitan una intercomunicación/interacción grandemente valorada para la producción artística. Esta condición abre varias posibilidades en el trabajo creativo y crítico del arte.

¿Qué relación tiene esto con la danza? ¿Cómo, a partir del estudio de acontecimientos dancísticos que utilizan sistemas telemáticos, podemos observar cambios de paradigmas tanto en la práctica artística, como en la cultura y en la sociedad?

Cuando se articula la danza con recursos tecnológicos, particularmente los de la telemática, estallan varios fenómenos escénicos que replantean nuevos paradigmas artísticos, culturales y sociales. En consecuencia, se trastocan los protocolos tradicionales de creación, de contemplación y de participación, entre otros, situando tanto a creadores como a espectadores en una experiencia escénica y estética de complejas estructuras narrativas, lo cual nos lleva hacia horizontes discursivos complejos, de múltiples capas simbólicas, los cuales merecen un análisis para contemplar alternativas de lectura.

Visto como un ejercicio escénico de representación y de visualidad, advierto dos manifestaciones dancísticas que reflejan el influjo que el aparato tecnológico y también el institucional ejercen sobre su desarrollo. Por un lado, se trata de la danza profesional o institucionalizada, específicamente en el género de danza contemporánea, llevada a cabo por bailarines o ejecutantes con formación académica y entrenamiento profesional, en salas para la escenificación provistas de una conectividad muy particular (internet2), con un equipo altamente especializado de profesionales en el arte y en las ciencias. Por el otro lado, considero la danza no profesional o danza popular urbana, danza no institucionalizada,

---

76 Programa Estrategia Digital Nacional. Gobierno de México. https://www.gob.mx/mexicodigital/articulos/la-estrategia-digital-nacional-para-un-mexico-disruptivo?idiom=es

específicamente en el género de danza contemporánea, llevada a cabo por bailarines o ejecutantes con formación académica y entrenamiento profesional, en salas para la escenificación provistas de una conectividad muy particular (internet2), con un equipo altamente especializado de profesionales en el arte y en las ciencias. Por el otro lado, considero la danza no profesional o danza popular urbana, danza no institucionalizada, que surge desde un ámbito doméstico, desarrollada y consumida en plataformas de Internet doméstico y ejecutada principalmente por bailarines amateurs, aunque sin excluir aquellos profesionales, con una producción mínima o flexible a los recursos existentes. En ambos casos, el soporte telemático es el modo fundamental operativo, cada línea guarda un paralelismo muy interesante para compararlo y, sobre todo, refleja en su ejercicio, en su producción y en su consumo un sentido plástico y simbólico que propone de manera muy diferente el acontecer de la danza.

El cuerpo de la danza contemporánea

Nuestro planeta se re-articula en los modos de conocer y de experimentar, así como en los de coexistir y de dialogar; éste es un mundo con una configuración muy diferente a la de décadas anteriores. En él hay cuerpos que transitan por un espacio que se percibe radicalmente diferente y que nos obliga a construir un nuevo modelo de individuo, una nueva colectividad, un diferente lenguaje, nuevos conceptos que consideren el dinamismo y la continua transformación de las modalidades de acción (Serres, 2017). La danza, desde esta condición, se muestra con un cuerpo que se acomoda en mayor o menor medida al nuevo devenir humano, a través de un organismo reconfigurado que propone una subjetividad diferente a las anteriores y que se extiende hacia nuevos espacios del mundo que habita.

La esencia contestataria y de libertad expresiva de la danza moderna manifestaba un cuerpo rompiendo con las tradiciones y abriendo discursos basados en el movimiento corporal puro. Más adelante en el tiempo, aproximándose hacia la posmodernidad, ese cuerpo transitaría en búsqueda de una horizontalidad en la creación y la ejecución. La figura estelar del bailarín-coreógrafo en la danza moderna se transforma hacia un espíritu de creación colectiva, sin perder la singularidad, pero alejándose del protagonismo que anteriormente prevaleció. La danza contemporánea inició una vinculación —o al menos un coqueteo— con otras disciplinas artísticas y con otros espacios de exhibición; esto abrió posibilidades de nuevas miradas para la creación y para la difusión. Surgieron nuevas maneras de hacer coreografía, incluso algunos creadores no coreógrafos se abocan a la creación dancística contemporánea como forma expresiva.

El cuerpo en la danza contemporánea es multiforme, reconoce y valora los aspectos propios y diversos de la conformación colectiva y da paso a una representación de grupos con diversidad de lenguajes, así como técnicas de movimiento y diversidad de constituciones morfológicas. El criterio de selección del cuerpo en la danza contemporánea se abre a bailarines de otros géneros, a aquellos no profesionales, o de características diversas que conjuntan su aspecto en un modo expresivo donde la importancia radica en el potencial simbólico: qué es lo que estos bailarines me dicen, en lugar de quién y cómo ejecuta tal acto escénico. Es interesante remarcar la evocación al sentido igualitario de la danza contemporánea en los criterios de creación y composición coreográfica al utilizar movimientos ordinarios, cotidianos o usuales para un cuerpo común, los cuales pretenden llevar al público hacia un acercamiento o correspondencia a ese organismo sensible y funcional que todos compartimos.

El cuerpo se ha ido transformando en el diálogo con los procesos que vive. Dirijamos ahora la mirada al vínculo que se establece entre este cuerpo reconfigurado y la situación tecnológica que lo abraza. Actualmente, en las artes escénicas se está construyendo una nueva representación simbólica del mismo, desde la relación entre los cuerpos y desde el diálogo de diferentes materialidades de éstos. La particularidad de la dimensión digital y el potencial de la telemática se abren posibilidades de transmitir, procesar y recibir datos cada vez en mayores dimensiones y a mayor velocidad. Esa configuración la aborda ahora nuestro cuerpo ya sea desde la creación artística, desde la investigación o desde la mera existencia humana.

Breve recuento de la telemática en las artes

Las exploraciones que han ocurrido en torno a la telemática desde el arte pueden observarse ampliamente desarrolladas en el NetArt, en el arte electrónico, en el *telematic art* y en el *satellite art.* En los años ochenta, Nam June Paik habla del enorme potencial de unir artistas desde puntos

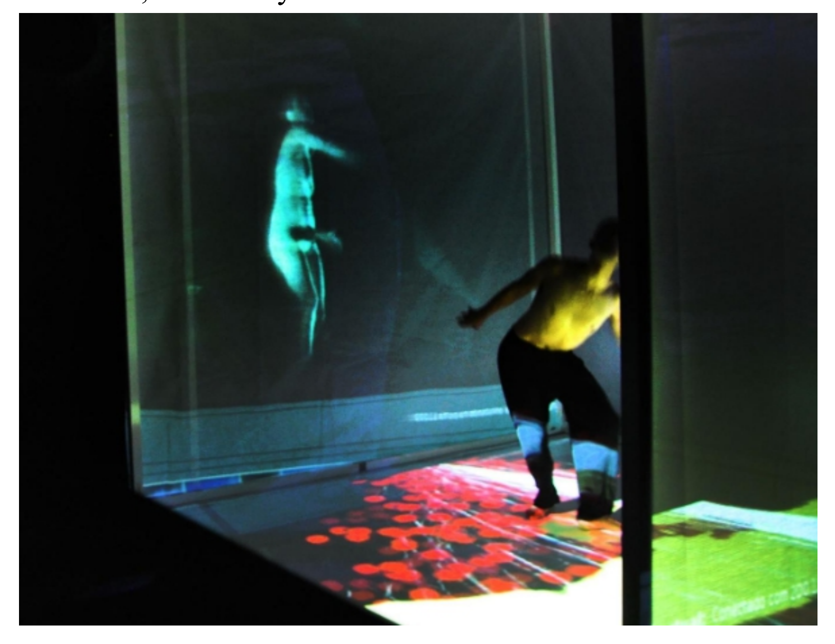
remotos y dice que es una magnifica manera de descubrir nuevas relaciones de colaboración y que ocurre en dos direcciones, las cuales reconfiguran las nociones de tiempo y espacio. Incluso desde 1923 hay rastros de trabajo que sugieren la acción remota en la producción artística, con la obra de Lázló Moholy-Nagy *Telephone Pictures*.

En la danza o en los actos performáticos, pueden observarse exploraciones artísticas en 1977 con K. Galloway y S. Rabinowitz con el proyecto "Satellite Arts", el cual fue apoyado por la NASA. En 1986 David Rokeby realizó una obra trasatlántica con dos bailarines, uno en Toronto y el otro en París. En 1990 se realizó un festival llamado LÉlectronic Café International, en Santa Monica, California, con una serie de presentaciones de poesía y de danza, lecturas e intercambio de mensajes entre varias ciudades del mundo. En España, el colectivo Konic thtr se especializa en la investigación y creación de la escena contemporánea con las nuevas tecnologías, su actividad en los últimos años se centra en la escena *distribuida*, como ellos la llaman. En Brasil hay un trabajo muy importante en investigación, así como en la experimentación-producción de la danza y la telemática desde el grupo de investigación Poéticas Tecnológicas: Cuerpo Audiovisual (GP Poética), coordinado por la Dra. Ivani Santana, que enlaza sus propuestas y proyectos con otros grupos tanto nacionales como internacionales.

Situación de la danza contemporánea telemática

La producción de obras de danza contemporánea con el uso de tecnología telemática ha mantenido un desarrollo continuo aunque escaso, probablemente podría decirse que intermitente. En 2013 en México, se desarrolló la obra de danza telemática EVD58', de manera conjunta con el grupo Poéticas Tecnológicas, en Salvador de Bahía, y con Konic Thtr, en Barcelona. Fue un gran ejercicio de creación, de reflexión, de aprendizaje y de poner a la danza contemporánea en México a dialogar con los lenguajes telemáticos. El proyecto contó con el respaldo institucional y extenso apoyo de la Dirección de Danza de la UNAM, sin la cuál hubiera sido muy difícil llevarlo a cabo.

Cabe extender la observación hacia uno de los muchos componentes de obras de este tipo: la conectividad. Para que una obra pueda transmitir imágenes y sonido de alta definición y a gran velocidad se requiere de una conexión de red de banda ancha; esto es Internet 2. Se trata de una red telemática de capacidades avanzadas que suministra transmisiones de datos de gran volumen y enorme velocidad. Internet 2 tiene por objetivo desarrollar una plataforma de aplicaciones telemáticas para potenciar la investigación, la comunicación y la educación entre instituciones universitarias y de investigación. Se maneja de manera independiente al Internet comercial y tiene un acceso restringido a instituciones y entidades que orientan sus actividades al desarrollo académico, científico y cultural.



EVD58´ México
Foto: Yaolxochitl Rodríguez Salazar

Construir un ambiente telemático robusto en el que puedan fluir las imágenes y los audios de alta definición a varios puntos remotos y de manera bidireccional no es tarea fácil; tampoco lo es formar al grupo de trabajo especializado que de manera interdisciplinaria aborde la complejidad de la construcción narrativa. Los retos para realizar una obra de danza telemática son grandes, iniciando con el acceso a ese complejísimo entorno tecnológico, que, si bien es una realidad de nuestro momento cultural y de nuestras instituciones académicas y culturales, con frecuencia no se extiende hacia los requerimientos que los creadores escénicos tienen para la exploración y elaboración de sus ideas.



EVD58´ México
Foto: Yaolxochitl Rodríguez Salazar

Entre los elementos con los que cuenta una creación de danza telemática, además de los bien conocidos, está el articular las nociones de simultaneidad/temporalidad/tiempo, las de espacio/espacialidad y las del cuerpo presente/cuerpo remoto. La construcción de significado en una obra de danza telemática se envuelve con estas nociones, la narrativa aborda implícitamente esta reconfiguración espacio-temporal-corporal, sin tener que coincidir en la temática necesariamente. El bailarín de estas obras requiere de una sensibilidad y entrenamiento particular para establecer contacto e interacción con los bailarines de los puntos remotos. Aunado a lo anterior, se agrega la cámara de video a través de la cual el bailarín se interconecta a los otros espacios.

Ésta podría parecer un elemento periférico del dispositivo tecnológico, pero es tan relevante como la atención que se le presta a un personaje central de la obra. En algunas ocasiones, la condición interactiva que utilizan los bailarines se extiende hacia el público y se incorpora la respuesta del espectador en la construcción del contenido de la obra.

La manera en la que se contemplan o se participa en obras de este tipo es diversa. La primera es la posición tradicional de espectador en una sala/laboratorio, el lugar del espectador es más parecido al papel de testigo de un mecanismo escénico lejos de sus habituales protocolos: se presencia un diseño escenográfico con el (los) bailarín (es) local (es) y los bailarines remotos. Otra opción es presenciarlo *vía streaming* desde otra locación diferente a los puntos interconectados de escenificación; esto es ingresando al portal de difusión del evento.

La comunidad como rasgo simbólico a través de la danza popular urbana

Ahora bien, abordar la segunda línea de investigación supone un ejercicio de abstracción significativo por los riesgos de sobresimplificar la observación y la realidad. La danza popular urbana la observo desde un amplio sentido, ya que sus posibilidades simbólicas se extienden más allá

del acotamiento de esta investigación. Me concreto a abordarlo desde un sentido social: como la formación de puntos de encuentro de/en una sociedad que se autoorganiza construyendo espacios para su convivencia y socialización a través de cuerpos que bailan. La comunidad entera danza y convive, ya sea para festejar algún acontecimiento o para afirmar alguna tradición de la colectividad. El acotamiento de la línea de investigación hacia lo urbano implica una perspectiva que deliberadamente excluye la condición campesina y ritualista de la danza folclórica. Interesan al estudio los lenguajes citadinos y gremiales como dispositivos de articulación y convivencia social, que se ajustan, reflejan y reafirman un modo de vida urbano. Las habilidades corporales para ejecutar las coreografías en las danzas urbanas son de gran exigencia, fuerza y coordinación; en muchos casos, los cuerpos requieren cualidades acrobáticas y hasta atléticas. Generalmente los bailarines son autodidactas o adquieren sus conocimientos de la misma comunidad que lo practica.

El cine fue el primer medio masivo en registrar, difundir y elaborar contenido con el uso de danzas populares urbanas, constituyéndose así como su primera vía de transmisión a gran escala. En la época de los cuarentas y cincuentas, las producciones cinematográficas de la Época de Oro del Cine Mexicano llevaron a la fama el género de cine de *rumberas,* en el que se reflejaba la tendencia hacia la urbanización en México y el creciente aumento de la población en situación de pobreza. Sin duda, otra región donde se desarrolló fuertemente la danza popular en el cine es Hollywood, cuyas figuras estelares, desde los años treintas y cuarentas, recorrieron el mundo entero mostrando estilos coreográficos y una ideología estadounidense que marcaría un referente universal de la época. Un poco más tarde, la expansión de estos modelos dancísticos ocurrió también por medio de la televisión.

El surgimiento del *hip hop* en Nueva York ha sido ampliamente estudiado y analizado. Se ha vuelto un referente de los fundamentos del street dance porque representó una resistencia a la decadencia urbana y polarización de la riqueza en la sociedad estadounidense. En los años setentas inició como subcultura marginal en reacción al derroche y extravagancia del movimiento disco. El *hip-hop* es ahora un movimiento global de enorme influencia en casi todos los sectores de las industrias culturales.

Pensar en lo popular en el contexto actual y desde una construcción contemporánea de identidades propone una configuración y un modelo diferente de comunidad. Ineludiblemente tienen que contemplarse los medios masivos de comunicación y lo que ocurre tanto de un lado como del otro. A ese espacio de *entre,* Jesús Martín Barbero le llama *mediación*, que es el punto donde se encuentran y se relacionan los medios masivos de comunicación y la gente (Barbero, 1991). Él propone una mirada desde la complejidad de las culturas subalternas en América Latina y sus medios como un espacio estratégico en el que ocurren varios procesos entre las audiencias y la configuración de lo popular, del mestizaje, de las tradiciones y de las costumbres de la comunidad con sus poderes de transformación social en y desde la particularidad de la sociedad en la que ocurre, pero que de igual manera coloca a la comunicación en un proceso social, creando así una correlación entre los dos espacios.

Cada comunidad conformará sus rasgos de identidad basados en una combinación de factores históricos, tradicionales, de ritos urbanos, así como de influencias externas que le brindarán la particularidad y configuración con los diálogos e intereses que sostenga esa colectividad. Los actos de transferencia —como diría Diana Taylor— en un sistema de danzas urbanas son vitales, porque transmiten el saber social de la comunidad, la memoria y el sentido de pertenencia (Taylor, 2015). Ahora bien, hay que observar esta configuración danza-comunidad desde la condición comunidad en red, ya no exclusivamente en el sentido de comunidad local y geográficamente colindante, sino desde una mirada re-elaborada por la noción de espacio y de ciberespacio. ¿Cómo se construye el sentido de pertenencia en una comunidad en red?, ¿qué hay de la danza popular urbana mediada por las comunidades virtuales?, ¿qué pasa en ese espacio, en el *entre mediado* por ese lugar de convivencia?

El crecimiento de los espacios virtuales para la convivencia en Internet ha sido exponencial desde hace 15 años, así como el número de usuarios y el tiempo que dedican creando y consumiendo contenido. Son sistemas sociales en red que se autoorganizan y autorregulan en torno a intereses, objetivos o temas comunes, y que se abren hacia un nuevo perfil de usuario, con nuevos hábitos sociales y nuevas herramientas de comunicación. Este viraje de acción se debe a las características de la plataforma de Internet Web 2.0,[77] que se basa en modelos de participación abierta donde se pueden generar, compartir y gestionar contenidos: ahora el papel del usuario se extiende al de proveedor de contenidos del sitio al que pertenece.

[77] Segunda época de la www que inició alrededor del 2005, su principal característica es la arquitectura operativa de participación entre el sitio y sus usuarios.

La conducta que estimula la Web 2.0 nos lleva hacia diferentes formas de organización en lo social, en lo político y en lo económico. Este entorno de comunidad virtual, o el "sistema operativo social" como lo llama Manovich (Manovich, 2013), lleva a una significación alternativa para el tiempo libre por su cualidad participativa; los usuarios tienen la posibilidad de acceso a espacios de visibilidad dentro de esa comunidad, de opinión, de reacción o de formulación de propuestas. La manera de ser parte de esa comunidad es mucho más activa que antes, los confines pasivos y meramente contemplativos se disuelven llevando al usuario hacia posibilidades de participación activa. No se debe subestimar el grado de dificultad ni los retos técnicos que esta situación requiere, además de la demanda de atención y participación. Hay que procurar y adquirir un cúmulo de habilidades como comunicador hacia los múltiples saberes necesarios para la creación de contenidos, edición de imágenes y videos, el desciframiento de modos operativos y ciertas formalidades técnicas. Los usuarios, o los miembros de esa comunidad de red, son ahora quienes generan las publicaciones, quienes disponen los comentarios y mantienen activas las líneas de transferencia y sentido de pertenencia. Los usuarios, además de ser consumidores, son los principales proveedores de contenidos. Juan Martín Prada lo define como la *creatividad amateur*, como una progresión de las lógicas *do it yourself o let´s do it together,* que envuelven las actividades de las comunidades en red (Prada, 2015). Dentro de este sistema usuario-proveedor de contenidos, hay un mecanismo de valor comercial corriendo paralelamente que es muy interesante, la economía de la creatividad *amateur* bien merece extenderse al observarla, pero no es ocupación de esta investigación.

El cuerpo telemático

Los elementos y nociones con los que la danza contemporánea construye su discurso se movilizan y varían de sentido cuando se les traslada a entornos telemáticos. La forma en que se confrontan sus dimensiones y sus distintas materialidades vuelve el ejercicio de composición muy complejo, porque se suman capas de significado que se doblan y desdoblan, tanto en el proceso de creación como en el de escenificación. El entendimiento de las estructuras para la construcción escénica pasa de una lógica bidimensional a una tridimensional, cuando la presencia o la existencia del cuerpo, del espacio y del tiempo se trasladan en las interconexiones remotas. Es un juego no solo con la ilusión presencial, a ésta se le suma la presencia remota y simultánea y la cercanía de los cuerpos, pero mediante materialidades opuestas. Los hábitos que moviliza la telemática "trasladan nuestra identidad corporal a otras dimensiones" (Ceriani, 2013) y la danza aprovecha con sus enormes posibilidades de investigación corporal la profundidad de esos espacios, de esas materialidades y de esos cuerpos interconectados.

Lo que busca la danza telemática es abrir líneas de pensamiento que describan, que insinúen o que elaboren un estudio hacia las posibilidades de reunir y poner en contacto mundos físicos, no con la intención de crear las mismas condiciones materiales y físicas, sino también de pensar en los territorios subjetivos del artefacto cognitivo que la telemática ejerce sobre nuestros cuerpos de carne y hueso y aquellos convertidos en código. La investigadora y coreógrafa Ivani Santana lo formula a partir del concepto de *moistmedia,* de Roy Ascott, como la cultura en el contexto húmedo, donde lo *húmedo* se encuentra con lo seco, en el lugar híbrido del ciberespacio y del espacio físico. El cuerpo físico es de materialidad húmeda y el cuerpo digital de materialidad seca, brindando otras formas de conectar a las personas, diferentes caminos de sentir y de manejar los entornos actuales (Santana, 2015). La danza telemática lleva entre su motivaciones un componente reflexivo de importante valor, como una voz que enuncia poéticamente otras formas de significar la existencia actual.

Las obras de danza telemática siguen manteniendo el ingrediente ritualista que las artes escénicas y el *performance* contienen como fundamento esencial: su representación ocurre en un (unos) espacio(s) y un tiempo determinado de manera simultánea. Se puede observar en tiempo real, en la sala de escenificación, y de manera remota, en *streaming,* en la transmisión en vivo. Después, se le puede consultar a manera de registro audiovisual, pero ya en un contexto de documentación de obra.

Por otro lado, los elementos de composición creativa, así como los aparatos tecnológicos que posibilitan la interacción en las comunidades de danzas populares en red, poseen otras propiedades. Son microrelatos coreográficos que muestran cuerpos bailando con muchas habilidades de diversas características y con gran conocimiento endógeno y ancestral. En los criterios de composición formal, se advierten en varias ocasiones entornos caseros; espacios íntimos, para la convivencia familiar; ciertos elementos formales comunes, como el uso de encuadres de puertas,

ventanas o pasillos para enmarcar la acción dancística; evocaciones hacia otras secuencias y combinaciones de bailes populares o hacia otros miembros de esa comunidad. La danza popular urbana en internet capta una parte de la vida de la comunidad casi de manera mimética, generalmente en contextos domésticos o en espacios sociales de coexistencia. En esta acción se transfieren saberes, memoria colectiva y aspectos de creatividad. Son vehículos de producción creativa *amateur*, con imágenes simbólicas pertenecientes a ese grupo virtual para interrelacionarse y reforzar su identidad y sentido de pertenencia.

Retomando a Prada en la idea de relevancia antropológica de la creatividad *amateur,* él opina que ésta no posee la intención de mostrar variaciones o extensiones de otro mundo, no trata de representar aquello que no se ha dicho; lo que pretende es justamente mostrar el mundo que habitamos, la vida en sí misma, probablemente intensificada por la autorepresentación y los registros visuales de los momentos de gozo y sus acontecimientos significativos; alude a la relevancia de compartir los sucesos de disfrute a través de imágenes (Prada, 2015). El cuerpo en las comunidades latinoamericanas no se ciñe a las mismas características de otros cuerpos, por ejemplo, en las costumbres sociales, en las prácticas de conmemoración, en las tradiciones locales y nacionales, en las formas de convivencia, el cuerpo es un elemento central y muy presente. Jesús Martín Barbero comenta: "América Latina es muy corporal y muy expresiva" y la situación actual del contexto tecnológico en el que se vive nos aproxima a un cuerpo en confrontación entre la reconfiguración de lo virtual (y su descolocación), pero en medio de culturas en las que el cuerpo es sustancial y de mucha expresividad (Barbero, 2002).

Conclusiones

Tal vez en los inicios de las exploraciones de arte y telemática prevalecía el tono descriptivo e ilustrativo, orientado a dimensionar el alcance que una nueva extensión espacio-temporal nos brindaría a nuestro entorno. En ese entonces, la condición telemática no era parte todavía de lo cotidiano, tampoco eran las herramientas habituales para construir y dar sentido del momento; poco a poco fueron saliendo de los confines de las instituciones y consorcios aproximándose en acceso y en menor costo a la sociedad actual. Desde los ochentas, Nam June Paik, en su manifiesto *Art and satellite* cita a Henri Poincaré diciendo: "no estamos descubriendo cosas nuevas, más bien, nuevas formas de relacionarnos con las cosas ya existentes" (Paik, 1984). No son cosas nuevas, son nuevos pensamientos.

En estos momentos, la telemática sí es parte de nuestra realidad y continuamente estamos configurando y reconfigurando la manera de existir, de relacionarnos y de elegir criterios para la existencia y para la convivencia. Sin embargo, como dice Barbero, no lo hacemos todos desde un mismo esquema, entre las relaciones que se establecen, hay que considerar un cúmulo de factores —históricos, colonizadores, raciales, geográficos, culturales— mediados por nociones de progreso, producción y predominio. Un mestizaje nuestro complejo, en el que se revuelven tanto lo indígena con lo rural, con lo urbano, lo popular y lo masivo (Barbero, 1991). A esta particularidad de América Latina hay que agregar la confrontación con la intervención impetuosa de los entornos digitales, de las telecomunicaciones en una cercanía y uso crecientes también.

El tercer país en el mundo en el uso de redes sociales es México (León 2016), donde la exploración de la danza hacia nuevos lenguajes y vínculos tecnológicos avanza intermitentemente. En el aspecto de la construcción con estructuras telemáticas, es todavía más discontinua y, cuando llega a ocurrir, es probablemente desde un estado de exploración esencial. Esto no significa una problemática o un pendiente irresuelto, lo que refleja es la falta de posibilidades para la exploración, la investigación y la búsqueda de significado. Lo que es grave es la dificultad para dialogar con nuestra realidad, con las instituciones culturales y educativas para establecer espacios que apoyen intereses en estos temas. Somos seres telemáticos, con una nueva reconfiguración corporal y ese cuerpo todavía no se ve reflejado en su extensión en la creación de la danza contemporánea en México.

El acceso a los espacios que posibiliten la exploración de la danza contemporánea y la telemática es muy escaso. Éstos requieren el uso de plataformas con especificaciones y mecanismos de interconexión muy particulares. Irónicamente, la infraestructura existente en las instituciones, ésa no es la limitante, lo que limita es la posibilidad de disponer de esos espacios.

Por otro lado, las comunidades virtuales no detendrán su expansión y crecimiento. Hay muchas razones para que ese desarrollo vertiginoso siga cada vez con mayor progresión, hay conquistas tecnológicas, intereses políticos y sobre todo una industria de la comunicación muy productiva

económicamente hablando. La danza que se desarrolla en las comunidades en red es muy activa, constante y en continua creación y configuración de sus modos de interrelación. El cuerpo telemático de las comunidades en red es muy presente y muestra tanto la singularidad de propuestas individuales como la singularidad del cuerpo colectivo al cual pertenece, así como la manera de relacionarse, de cuestionar, de reflexionar y de apropiarse de estructuras ya disponibles. Este acontecimiento dancístico ejemplifica lo mencionado anteriormente por Alsina, donde la innovación tecnológica en una comunidad es factor endógeno del proceso social.

Tenemos un compromiso como artistas contemporáneos que eligen como motor de búsqueda los nuevos paradigmas universales, al igual que la posibilidad de cuestionarlos, de ponerlos a dialogar, de meterlos en tensión hasta que revelen la incógnita buscada. Un creador es un investigador que hace preguntas e interroga lo inexplicable: busca, encuentra, articula, transforma y comparte. Que no nos limite la falta de acceso, pidamos acceso.

Bibliografía

León, M. (27 de 10 de 2016). México, el tercer país en el mundo en uso de redes sociales: Presidencia de la República. *El Financiero*.

Ceriani, A. (2013). *Entre lo material y lo inmaterial del cuerpo: La danza por satélite.* Obtenido de Xanela: http://xanela.koniclab.info/xnl-guia/entre-lo-material-y-lo-inmaterial-del-cuerpo/

Lipovetsky, G. (2008). El hiperconsumo en la era de la globalización. *Congreso Familias y globalización ¿Qué globalización, para qué futuro?* Madrid.

Santana, I. (2015). Moist media as telematic dance: Connecting wet and dry bodies [El Medio húmedo de la danza telemática: Conectando cuerpos húmedos y secos]. *Technoetic Art: A Journal of Speculative Research*. *13* (1 & 2).

Serres, M. (2017). *Pulgarcita. El mundo cambió tanto que los jóvenes deben reinventar todo: Una manera de vivir juntos, instituciones, una manera de ser y de conocer...* Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.

Taylor, D. (2015). *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas.* Santiago, Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

Alsina, P. (2007). *Arte, ciencia y tecnología.* Barcelona, España: UOC.

Barbero, J. (1991). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía.* México: G. Gili.

Barbero, J. M. (2002). ¿Qué son los Estudios de Performance? (D. Taylor, Entrevistador) http://hemisphericinstitute.org/hemi/fr/hidvl/hidvl-int-wips/item/2279-wips-jmbarbero.

INEGI. (2016). *Instituto Nacional de Geografía y Estadística.* Obtenido de Sala de prensa: www.inegi.org.mx/saladeprensa/aproposito/2016/internet2016_0.pdf

Manovich, L. (2013). *Software takes command [El software toma el mando].* New York: Blomsbury Academic.

Manovich, L. (2001). *The Language of New Media.* Cambridge, MA: The MIT Press.

Mirzoeff, N. (2016). *Cómo ver el mundo. Una nueva introducción a la cultura visual.* Ciudad de México, México: Ediciones Paidós.

Prada, J. (2015). *Prácticas artísticas e Internet en la época de las Redes Sociales.* Madrid, España: Akal.















ISBN 978-958-52350-0-7



Alcaldía de Bogotá